

हिन्दुस्तानी संगीत में गायन के विभिन्न घराने का समीक्षात्मक अध्ययन



डी० फील उपाधि हेतु
प्रस्तुत शोध प्रबन्ध



संगीत विभाग इलाहाबाद विश्वविद्यालय
उत्तर प्रदेश

शोध निर्देशक :—

प्रो० उदय शंकर कोचक
भूतपूर्व अध्यक्ष
संगीत विभाग इलाहाबाद विश्वविद्यालय

शोधार्थी :—

स्वपना चौधरी
संगीत विभाग इलाहाबाद विश्वविद्यालय

This is to certify that Km. Swapna Chaudhari has done her Research work for D.Phil. in Music, under my guidance. She has critically examined the various well-known Gharanas of Northern Indian Music.

She has revised her Thesis, and, added some more, rare Gharana inspite of her great difficulty in securing more information about some of them.

U.S. Kochak

(U.S. KOCHAK) 27-3-93
Former Head of Music Department
Allahabad University.

आभार

उन्नीसवीं शताब्दी में भारत में, संगीत के विद्यार्थियों को संगीत शिक्षा प्राप्त करने में अनेक कठिनाइयाँ अनुभव होती थीं तथा समाज में भी संगीतज्ञ को निम्न श्रेणी का समझा जाता था, 20वीं शताब्दी में भारतीय संगीत का स्वर्णयुक्त आया और सर्वमान्य पूज्य विष्णु नारायण भातखण्डे तथा विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी के अथ प्रयासों से भारतीय संगीत का समाज में सम्मान होने लगा, तथा संगीत अध्ययन के इच्छुक विद्यार्थियों को इन दोनों व्यक्तियों के मार्गदर्शन के कारण सुविधापूर्वक आधुनिक ढंग से संगीत शिक्षा मिलने लगी । इन दोनों व्यक्तियों ने संगीत शिक्षा के लिये स्कूल खोले तथा छात्रवृत्ति भी देने का प्रबन्ध किया तथा शनैः - शनैः सम्य समाज में और शिक्षा के क्षेत्र में संगीत एक महत्वपूर्ण विषय बन गया । स्कूल, कालेजों, विश्वविद्यालयों में संगीत को शिक्षा प्रयोगात्मक तथा शास्त्रीय ढंग से मिलने लगी ।

उत्तरी भारत में लगभग सभी विश्वविद्यालयों में बी० ए० तथा एम० ए० में संगीत का विषय हो गया और संगीत पर शोधकार्य होने लगा ।

इस दिशा में भारतवर्ष के इलाहाबाद विश्वविद्यालय में सर्वप्रथम संगीत की स्नातक शिक्षा 1945 में प्रारम्भ हुई बाद में स्नातकोत्तर तथा शोध सम्बन्धों का कार्य उत्साह के साथ होने लगा ।

भारतीय संगीत इस प्रगति के लिये निम्नलिखित महान् पुरुषों का बहुत ही आभारी है । डॉ० अमरनाथ झा, दक्षिणारंजन भट्टाचार्य, डॉ० ताराचन्द्र, डॉ० कृष्णनारायण रतनजानकर, ठाकुर जयदेव सिंह, प्रो० यू. एस. कोचक, प्रो० पी० आर० भट्टाचार्य, प्रो० रामाश्रय झा ।

वर्तमान समय में उत्तरी भारत के लगभग सभी विश्वविद्यालयों में संगीत विषय बन गया है । और स्नातकोत्तर शिक्षा पूर्ण रूप से चल रही है ।

और उत्तर प्रदेश, राजस्थान, बिहार, मध्य प्रदेश प्रान्तों में शोधकार्य पूर्णरूप से होने लगा ।

मुझे इपने इस शोधकार्य में कई कठिनाइयां आयीं जैसे कुछ घराने जो भारतवर्ष में अधिक प्रचार में नहीं आ सके थे । उनके विषय में बहुत प्रयत्न करने पर भी अधिक जानकारी न प्राप्त हो सकी ।

परन्तु जो घराने वर्तमान समय में अधिक प्रचार में आ गए उनका अध्ययन विश्लेषण तथा उन पर सामग्री एकत्र करना सम्भव हो सका ।

मैं इस शोध प्रबन्ध का पुनः अवलोकन करके तथा विस्तृत करके इसे प्रस्तुत कर रही हूँ । मेरा शोधकार्य विशेषकर आगरा घराना, ग्वालियर घराना, किराना घराना, पटियाला घराना, अतरौली घराना इत्यादि पर विशेष विश्लेषणात्मक तथा समीक्षात्मक अध्ययन किया गया है ।

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध के लिये सामग्री संचयन से लगाकर उसे वर्तमान रूप प्रदान करने तक मुझे अनेकानेक व्यक्तियों का सहयोग प्राप्त हुआ है । जिसके प्रति आभार प्रदर्शित करना मैं अपना पुनोत्त कर्तव्य मानती हूँ । डॉ० कुमारी गोता बन्जर् , श्रीमती उषा रानी भट्ट, रानी बर्मन, गुरुदयाल श्रीवास्तव। मुझे भी इलाहाबाद विश्वविद्यालय में बी०ए० तथा एम०ए० में संगीत शिक्षा तथा शोधकार्य करने का सौभाग्य प्राप्त हुआ, जिनके लिये सभी गुरुजनों को मैं आभारी हूँ ।

Swarna Chaudhary
स्वपना चौधरी 21/3/23

विषय - सूची

पृष्ठ संख्या

1-	प्रथम अध्याय	भूमिका	1 - 20
2-	द्वितीय अध्याय	आगरा घराना	21 - 53
3-	तृतीय अध्याय	ग्वालियर घराना	54 - 78
4-	चतुर्थ अध्याय	किराना घराना	79 - 93
5-	पंचम अध्याय	अतरौली एवं जयपुर घराना	94 - 107
6-	छठा अध्याय	पटियाला घराना	108 - 117
7-	सातवाँ अध्याय	इन्दौर घराना	118 - 122
8-	आठवाँ अध्याय	विष्णुपुर घराना	123 - 126
9-	नवाँ अध्याय	बेतिया घराना	127 - 130
10-	दसवाँ अध्याय	दिल्ली घराना	131 - 138
11-	ग्यारहवाँ	कच्चा बच्चो का घराना	139 - 140
12-	बारहवाँ	भेन्डीबाजार घराना	141 - 143
13-	तेरहवाँ अध्याय	देवास घराना	144 - 147
14-	चौदहवाँ अध्याय	पडरौना घराना	148 - 150
15-	पन्द्रहवाँ अध्याय	सिकन्दराबाद घराना	151 - 153
16-	सोलहवाँ अध्याय	मथुरा घराना	154 - 155
17-	सत्रहवाँ अध्याय	खुर्जा घराना	156 - 157
18-	अठारवाँ अध्याय	फतेहपुर सीकरी घराना	158
19-	उन्नीसवाँ अध्याय	सहसवान घराना	159 - 162
20-	बोसवाँ अध्याय	सहारनपुर घराना	163 - 165
21-	इक्कीसवाँ अध्याय	स्वरलिपियों	166 - 192
22-	बाइसवाँ अध्याय	कुछ घरानों के गायको के रेकार्ड नम्बर	193 - 195
23-	तेइसवाँ अध्याय	सहायक सन्दर्भ ग्रन्थ सूची	196-198

भूमिका

भूमिका

संगीत एक ऐसी प्रभावशाली एवं उच्चकोटि की कला है जो कि कृष्णमुनियों एवं देवताओं तथा स्वयं भगवान को भी प्रिय रही है। सामवेद से हमें ज्ञात होता है कि यह उच्चकोटि की कला मानी जाती थी। कृष्ण, सरस्वती, नारद आदि भी अपने संगीत प्रेम के लिए प्रसिद्ध हैं। गंधर्वों तथा किन्नरों का भी उल्लेख मिलता है। कई प्राचीन ग्रन्थों से हमें ऐसे व्यक्तियों के नामों का पता चलता है जो भारतीय संगीतशास्त्र के धुरन्धर पण्डित हुए हैं— जैसे नायक बैजू, नायक गोपाल, नायक धौंडू, नायक बख्शू, नायक भिन्नू, नायक मच्छू, नायक चरजू, स्वामी हरिदास, स्वामी सूरदास, स्वामी रामदास, हाजी सुजान खां, अमीर खुसरो, तानसेन आदि।

प्राचीन समय में संगीत से सम्बद्ध निम्नलिखित चार मत अधिक प्रचार में थे— भरत मत, शिवमत, (सोमेश्वर मत), कल्लिनाथ मत, हनुमान मत।

यद्यपि उन दिनों लगभग प्रत्येक प्रसिद्ध गायक का पृथक्-पृथक् मत था और सैकड़ों मत प्रचार में थे परन्तु उपरोक्त चार मत अधिक मान्य थे।

उन्नीसवीं तथा बीसवीं शताब्दियों में 'घराना' शब्द प्रयोग में आने लगा। घरानों की नींव अधिकतर विभिन्न प्रसिद्ध गायकों की विशेष प्रकार की गायन शैलियों के आधार पर पड़ी। उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में घराने विशेष रूप से प्रचार में आए, जिनमें से कुछ अब लोप हो गये हैं; तथा कुछ अधिक प्रचार में आ गये हैं।

संगीत की वाणियां

एक समय ऐसा था जब श्रोताओं को गायन शैली आकर्षित करती थी। प्रारम्भ में संगीतज्ञों ने ध्रुपद की शिखा अपने वंशजों को दी। प्राचीन काल में

ध्रुपद की चार वाणियां प्रकार में थीं । जिनके नाम इस प्रकार थे :

- १- खंडार
- २- नौहार
- ३- डागुर
- ४- गौबरहार

गायन शैली का नाम है 'वाणी' । इन्हें हम 'ध्रुपद के घराने' भी कह सकते हैं ।

खंडार वाणी :

पहली खंडार वाणी जो कि आतखण्डे जी के अनुसार बीकानेर के समीप स्थित खंडार नामक स्थान के नाम पर पड़ी । खंडार वाणी में प्रायः प्रत्येक गाथा पर गीत के अक्षर होते थे इस वाणी में गमक द्रुत लय में खंड-खंड से लाते थे । उदाहरणार्थ- तिलक कामोद का ध्रुपद हर हर करत--- । कुक्षु बन्दिशें पंक्तिभुक्त होती थीं । अधिक मात्रा वाली तालों में ये निबद्ध नहीं होती थी ।

नौहार वाणी :

इस वाणी के गीतों में मीठ का बाहुल्य होता था और अधिकतर बिलम्बित लय में होता था । उदाहरणार्थ- फिंफोटी राग का ध्रुपद 'वंसिया जोहती है' ।

डागुर वाणी :

इसमें गमक का बाहुल्य होता था तथा मध्य और द्रुत लय में गाया जाता था । अधिक शब्द रहने से भी मीठ का प्रयोग कम होता था ।

गौबरहार वाणी (गौरारी) :

ये अधिकतर मन्द्रसप्तक में तथा बिलम्बित लय में गाई जाती थी । इस वाणी की चाल सीधी एवं सरल थी । शान्त, अंगार, करुणा रस इस वाणी के घुपद में मिलते हैं । दुगुन से इस वाणी का रूप बिगड़ जाता है ।

भारतीय शास्त्रीय संगीत इन्हीं चार वाणियों में पहले गाया जाता था ।

श्री डा० रत्नजानकर के अनुसार वाणी को बोली व खानदान भी कहते थे और गौरारी अर्थात् गौबरहारी के प्रसक्त तानसेन प्यार खां, जाफर खां आदि थे और अगर वाणी के व्रजचन्द यूसुफ खां थे नौहरी के श्रीचन्द थे ।

वास्तव में यहां तक कि सितार आदि वाद्यों में भी मस्तीत खां के समय में चारों वाणियों को बजाया जाता था । परन्तु धीरे-धीरे इसे सब बिल्कुल भूल गये । वास्तव में प्राचीन गवैये सबसे पहले शारीरिक शक्ति का स्थाल रखते थे । सबेरे उठकर अमवान का नाम जपते फिर अपने शिष्यों को सामने बैठाकर स्वर विद्या तथा तालविद्या की शिक्षा देते थे । उन शिष्यों को जब तक स्वर ज्ञान तथा अलंकारों का ज्ञान पूरा-पूरा न हो जाता तब तक कोई चीज नहीं सिखाई जाती । संगीत शिक्षा एक साधन के रूप में थी ।

लगभग १८३२ ईस्वी में तानरस खां आखिरी मुगल बादशाह के यहां नौकर थे ।

संगीत के धरानों का अध्ययन निम्न वाधारों पर किया जाता है :

- १- धराना क्या है ?
- २- धराने की कल्पना ।
- ३- धराने का अनुशासन ।
- ४- धराने में गंठा बांधने की रीति ।

- ५- घराने की विशेष प्रक्रिया ।
- ६- घरानों की गायन शैली ।
- ७- संगीत में शैली का स्थान तथा उस दृष्टि से घरानों की परम्परा का अध्ययन ।
- ८- घराने में स्वर तथा आवाज लगाने का ढंग ।
- ९- गुरु की आवाज की विशिष्टता ।
- १०- घराने की परम्परा एवं घरानों की परम्परा में सौन्दर्य कल्पना ।
- ११- घरानों की महत्वपूर्ण विशेषतायें ।

प्रो० रामाबासरे फा के अनुसार -

“ जिस भांति पतित पावनी गंगा की धारा में किसी प्रकार का अशुद्ध व अपवित्र जल तथा वस्तु मिल जाने से वह पवित्र समझा जाता है, उसी तरह संगीत के क्षेत्र में भी ‘घराना’ शब्द पतित पावनी गंगा की भांति बना हुआ है । जिज्ञासुओं से इतना कह देने से कि अमुक गायक घराने के अमुक नियम का पालन कर रहा है, श्रोताओं की आत्म-संतुष्टि हो जाती है । ”

घराना क्या है

प्रस्ताविक :

संगीत से अनभिज्ञ रसिकों के लिए ‘घराना’ शब्द एक पहली बन जाता है । घराना का सम्बन्ध संगीत के क्षेत्र (School) अर्थात् कलाकारों के समूह से होता है । तुलना की दृष्टि से संगीत के घराने अधिक मजबूत सम्प्रदायिक ढंग के रहते हैं । संगीत ही में ये प्रथा क्यों ? संगीत के अन्य शाखाओं में क्यों नहीं ?

प्रारम्भ में एक गुरु एक शिष्य ' परम्परा से संगीत सिखाया गया, इससे उसे वंश सातत्य प्राप्त हुआ और संगीत की भी उन्नति हुई । इस प्रथा के निर्माण होने का कारण है, संगीत का साधन मानवी ' वावाज ' । उस पर संस्कार किये जाते हैं, विविध कायदों की अन्तारणा कण्ठ से की जाती है यहाँ पर घरानों का उद्गम होता है । सभी घरानों के लिये संस्कारित वावाज ही अमिषित है ।

संस्कारित वावाज के दो परिधान निकल जाते हैं । एक यह कि स्वर निश्चित रूप से लगाकर उसे ' स्थिर ' रखा जा सकता है दूसरा परिणाम यह कि स्वरों को जो ऊपर के निचला कण लगते हैं वे अनिच्छा से नहीं वरन् स्वेच्छा से और निश्चित रूप से लगाये जाते हैं । इनके अतिरिक्त और एक तीसरी बात है वावाज में सघनता अथवा वजन है ।

ये बातें (क्रियाएं) शुरू के मार्गदर्शन से ही सम्पन्न हो सकती हैं ।

स्वर और लय के माध्यम द्वारा भावों का प्रदर्शन संगीत कहलाता है । इसलिए प्रत्येक व्यक्ति के गायन वादन पर उसके स्वभाव उसकी शिक्षा उसकी परिस्थिति वातावरण उसके कुटुम्ब आदि का प्रभाव पड़ता ही है । इसी प्रभाव के कारण मनुष्य के गायन अथवा वादन शैली का निर्माण होता है । गायन शैली महीने दो महीने, अथवा साल दो साल में बनने की वस्तु नहीं, बल्कि जैसे-जैसे गायक प्रौढ़ होता जाता है उसकी शैली भी प्रौढ़ बनती जाती है । बाद में उस शैली को उसके शिष्याण्ड अपनाते हैं । फिर वे अपने शिष्यों को सिखाते हैं । और इस क्रमानुसार एक शृंखला बनती जाती है । इसी शृंखला को संगीत में ' घराना ' कहते हैं ।

किसी घराने में परिष्कृतता आने के लिए कई पीढ़ियों की आवश्यकता होती है । प्रत्येक घराने में निरन्तरता की भावना भी होनी चाहिए ।

१- संगीत कला बिहार, फरवरी १९६६

पुस्त-दर-पुस्त जो धराना चलता है उसी में धराने की म्यांदा रहती है। किसी विशेष गायक को व्यक्तित्व प्रतिभा से जरूरी नहीं है कि एक धराना कायम हो जाये। यदि कई पीढ़ियों तक गायक उस शैली की परम्परा का अनुकरण न करें तो धराने में दोष उत्पन्न होने लगते हैं।

आधुनिक संगीत शिक्षा के सन्दर्भ अर्थात् प्रसंग में 'धराना' और 'तालीम' जैसे शब्द किसी अनन्वी विदेशी भाषा के शब्द लगते हैं। 'धराना' का अर्थ है एक कुटुम्ब अर्थात् परिवार के लोग और सम्बन्धी जिनका वाक्ता में बून का रिश्ता होता है और जो अपने धराने का प्रतिष्ठा और उसके वादर को बहुत उंचा स्थान देते हैं। इस प्रत्यय अर्थात् सिद्धान्त की यही विशेषता है संगीत जैसे ललित कला में ही धराने होते हैं।

धराने की कल्पना

१- गायकों के मत में यह कल्पना संगीत ही में प्रकृता के साथ पायी जाती है। (School) कला और धराने कला। वास्तव में क्या यही हालत है। स्पष्टतः धराने की विशेषतायें स्वयं सातत्य, कायदे और वाचाज का उल्लिख है। क्यों ये तीन शतें संगीत में ही हैं, और सातत्य से हम धराना सिद्ध करें तो किस काल को अधिप्रति माना जाय ?

वाचाज की निरपेक्षाता से धराना सिद्ध हो सकता है। इतना ही नहीं वह गायकी अधिक निर्दोष एवं प्रसन्न होती है। स्पष्ट है कि धराने के उद्गम स्थानों की रीति विन्नता में लोपना चाहिए और यह भी बताया गया कि वैसे वह 'वाकृतिमयता' पर अवलम्बित रहता है। ये भी देखा चाहिए कि इसकी जड़ में केवल वाकृतिमयता ही है अर्थात् और कुछ हो सकता है।

१- संगीत कला विहार

इसके भी परे एक और विचार है कि घराने का उद्गम अस्तित्व तथा सातत्य कुछ निराली ही अवस्था पर अवलम्बित है और वह अवस्था सापेक्षता नष्ट हो तो घराने की चर्चा अविष्य में अप्रस्तुत सिद्ध होगी ।

घराने का अनुशासन

प्राचीन समय में एक घराने के गायक किसी दूसरे घराने के प्रभाव से अपने संगीत घराने को बचाने रखते थे अर्थात् भूल से भी अपने घराने की गायकी से हटकर दूसरे घराने की गायकी नहीं गाते थे । और न किसी दूसरे घराने के गुरु से संगीत शिक्षा लेते थे । एक गायक, कला-कला कई गायकों से शिक्षा न ले, इसकी रूकावट करने के हेतु संगीत का जलसा किया जाता था ।

घराने में गंडा बांधने की रीति

घराने में गंडा बांधने के अर्थ को इस प्रकार हम कह सकते हैं । अर्थात् एक छोटा-सा संगीत-सम्मेलन आयोजित किया जाता था जिसमें सब संगीतज्ञों के समाज, होने वाला गुरु होने वाले शिष्य के बांह में ताबीज बांध देते थे, इसको 'गंडा बांधना' कहते थे । शिष्य, गुरु को दक्षिणा तथा वस्त्र भेंट करता था । गंडा, गुरु तभी शिष्य के हाथों में बांधते हैं, जब कि शिष्य गुरु के समस्त गुणों से अवगत हो जाता है । अपने स्वर एवं शब्द उच्चारण द्वारा गायकी के पूरे-पूरे लक्ष्य को शिष्य के गले में उतारने की चेष्टा करता है । जब शिष्य शिक्षा प्राप्त कर लेता है तो गुरु निजस्व घराने का गंडा रीति अनुसार उसके हाथों में बांध देता है । इसका अर्थ है शिष्य एक ही गुरु से संगीत शिक्षा ग्रहण करें । एवं जलसा आयोजित किया जाता था अर्थात् एक छोटा-सा गीत सम्मेलन जिसमें अन्य कलाकार तथा समाज के प्रतिष्ठित लोग भी रहते थे । बाद में यदि फिर शिष्य गुरु बदलने का प्रयत्न करे तो उसे कोई शिष्य नहीं बनाता था ।

घराने की विशेष प्रक्रिया

घराने की रीति और कायदे भी होते हैं, घराने में कम से कम हर पीढ़ी में तीन कृतित्व सम्पन्न गायक तो होना ही चाहिये। यदि तीन कृतित्व न गुजरी हो तो घराना बन ही नहीं सकता। घराना का संस्थापक एक प्रभावशाली, शिष्य कम से कम एक कृतित्व सम्पन्न शागिद होना चाहिये।

स्व बौन बुवा अपने को ग्वालियर घराना का मानते थे। उनकी गायकी स्वयं की ही थी। उसके बाद एक ही पीढ़ी हुई अर्थात् उनके कृतित्व सम्पन्न पुत्र श्री शिवराम बुवा बौन एवं कुछ शिष्य भी थे। किन्तु इन शिष्यों के कारण प्रशिक्षण नहीं मिला। लिहाजा तीसरी पीढ़ी नहीं हो पायी। अतः बौन बुवा का घराना हम नहीं कह सकते।

इसके विपरीत किराना घराने के अब्दुल करीम खां उस घराने का संस्थापक माने जाते हैं। क्योंकि इनके शिष्यों में सुरेश बाबू माने एवं स्व० रामभाऊ, स्वाई गन्धर्व, श्रीमती हीराबाई बडौदैकर गंगूबाई हंगल, श्री भीमसेन जोशी फिरोज दस्तूर बहरे वहीद खां, वमीर खां, वमरनाथ आदि हुए।

सुन्दरता चीज ही इस प्रकार है कि किसी को किसी की स्वर बल्लरी सुन्दर लगे। वह दूसरों को बेकार प्रतीत भी हो सकती है। कल्पना हर एक की रुचि के अनुसार भिन्न होती है। जब कोई महान् गायक पैदा होता है, गायक की रीति सौन्दर्य प्रणाली उसके वान्तरिक कायदे स्वयं को आवाज की प्रकृति पर आधारित करता है। आवाज लगाने की गुरु के करीब सभी विशिष्टतायें, शिष्य में उतर आयें तो स्वाभाविक ही माना जाता है।

घरानों की गायन शैली

वाद्यनिक संगीत शिक्षा की 'तालीम' के मूल सिद्धान्तों से पूरा-पूरा

फायदा उठाना चाहिये और उदासीनता की भावना को दूर करना चाहिये ।
रियाज स्वं स्वरसाधना से ही गला बनता है और संगीत प्रदर्शन उत्तम होता है ।
गायकों की गायन शैलियों से ही घराने बनते हैं ।

प्रत्येक घराने का एक अलग कलात्मक अनुशासन होता है जिससे उनके घराने का जन्म होता है । अलग-अलग घरानों में विशेष गायन शैलियां विशेष राग तथा उनकी विशेष बंदिशें पृथक्-पृथक् होती हैं । इन बंदिशों के कारण कभी-कभी कोई घराना अधिक प्रसिद्ध हो जाता है । कुछ घराने ध्रुवपद धमार गायन शैली को अपने घराने की विशेष शैली बनाते हैं तथा कुछ ख्याल शैली को, कुछ ठुमरी शैली को, कुछ ख्याल धमार, ठुमरी तीनों शैलियों को अपनाते हैं ।

संगीत में शैली का स्थान तथा उस दृष्टि से घरानों की परम्परा का अध्ययन

१- ये समस्त संसार वात्मा बनात्मा का पुरुष और प्रकृति का समिश्रित रूप है । दोनों का आपस में अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है । चिन्तन और भावना के विषय वात्मा और बनात्मा चेतन और जड़ दोनों ही हो सकते हैं, अतः संगीत में जो अभिव्यक्ति होती है उसमें दोनों ही का समावेश होता है । इसी कारण कला मनुष्य की प्रकृति का सबसे बृहत् विषय है । विषय पर आ जाने से पहले आवश्यक है कि संगीत के प्रति भारतीय दृष्टिकोण को भी समझ ले । भारतीय दृष्टिकोण के अनुसार कला (संगीत) में उपयोगिता तथा सुन्दरता दोनों होना अनिवार्य है ।

विश्व को वारम्भ से ही ' तमसो मा ज्योतिर्गमय ' का उपदेश देने वाले भारत ने कला के विषय में ' सत्यं शिवं सुन्दरम् ' का आदर्श रखा है । पाश्चात्य देशों की तरह कला, कला के लिए है का आदर्श भारत के सामने कभी नहीं रहा ।

वेदों में संगीत की महिमा के ऊपर बहुत कुछ लिखा गया है । कहना

चाहिए कि सारी सृष्टि संगीतमय है इसी कारण भगवान ने नारद से कहा है-

नादं वसामि वैकुण्ठे योगिनां हृदये न च ।

ममभक्ता यत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि नारदः ॥

प्रत्येक कला को हम दो भागों में बांट सकते हैं :

१- भावपदा

२- कलापदा

१- भावपदा :

भावपदा से अभिप्राय, उन विचारों से है जिन्हें कोई लेखक अथवा कलाकार दूसरों के सामने रखना चाहता है ।

२- कलापदा :

कलापदा से अभिप्राय, उन विचारों को सुन्दरतापूर्ण रखने से है । इसी का दूसरा नाम शैली है ।

ये बात अवश्य है कि विषयों में भावपदा प्रधान रहता है अर्थात् भावना या विचार का प्राधान्य और शैली में कला या अभिव्यक्ति का प्रकार प्रधान रहता है ।

संगीत पूर्णरूपेण क्रियात्मक है । शैली का तात्पर्य ढंग से है साहित्य में इसका काफी प्रयोग हुआ है । साहित्य में पांच प्रकार की शैली मानी जा सकती है ।

१- सरल शैली

२- शृङ्खलामूलक शैली

३- साहित्यरत्न लेख (डा० लक्ष्मीनारायण गणेश तिवारी, डा० बाफ म्यूजिक

३- उक्ति प्रधान शैली

४- कलित शैली

५- गूढ़ शैली

शैली का प्रधान गुण है रस तथा भावों के अनुकूल शब्दों द्वारा एक विशेष वातावरण तथा स्थिति का चित्र उपस्थित करना। कार्य आचार्य के मतानुसार शैली के गुण हैं, जोष, माधुर्य और प्रसाद।

शैली से व्यक्तित्व का बोध होता है अर्थात् प्रत्येक लेखक या गायक की अपनी अलग शैली होती है। जिस प्रकार व्यक्तिविशेष के स्वरों को सुनकर यह बताया जा सकता है कि यह स्वर अमुक व्यक्ति का है, उसी प्रकार किसी लेखक की रचना शैली या किसी संगीतज्ञ की गायन या वादन शैली द्वारा यह वाचनी से बताया जा सकता है कि यह अमुक गायक या वादक है।

घराने में स्वर तथा आवाज लगाने का ढंग

गायन में स्याल के घराने सबसे अधिक संख्या में हैं। वर्तमान समय में लगभग सभी घरानों में स्याल गायन शैली अधिक मिलती है।

‘स्वर’ शब्द का अर्थ गाने वाली ध्वनि से है जो बोलने वाली ध्वनि से अलग होती है। गुरु अपने शिष्य की स्वरों के उच्चारण करने वाली आवाज को धैर्य और मेहनत से तैयार करता है। जिसके अन्तर्गत स्वर साधना गायकी इत्यादि आते हैं। इसमें समय काफी लगता है कई वर्ष भी लग जाते हैं। शिष्य बनाने से भी गुरु की (दीर्घस अत्यर) अर्थात् आवाज लगाने गाने का ढंग ले लेता है। संगीत की चेतना प्रक्रिया के सहारे इन घरानों के माध्यम से परम्परा अपने कदम आगे बढ़ाती जाती है। घराने ही परम्परा के पोषक थे।

घराने में स्यालों का महत्व आवाजों से भी होता है। प्रत्येक गायकों

की आवाजों में महत्व रहता है। प्रत्येक गायक के आवाज की, स्वरों की ध्वनि, स्वरों पर आभूषण तथा सिंगार के ढंग अलग-अलग होते हैं। किसी आवाज में गम्भीरता, किसी में मधुर कण तथा किसी में एक प्रकार का खटका इत्यादि रहता है। संगीत ही में इस प्रकार के प्रशिक्षण से गुरु-शिष्य का सम्बन्ध बहुत घनिष्ठ और गहरे होते हैं। बिना इस प्रकार के सम्बन्ध से उत्तम संगीत शिक्षा सम्भव नहीं।

घराना बनने के लिये कम से कम तीन पीढ़ियों की आवश्यकता होती है। घराने का चिलचिला जारी रखने के लिये कई पीढ़ियों की आवश्यकता होती है। पुश्त-दर-पुश्त की घराना चलता है उसी में घराने की मर्यादा होती है।

प्रत्येक घराने की गायकी से पता चलता है कि उसकी गायकी की कलात्मक उत्तमता क्या है। प्रत्येक घराने की गायकी की प्रतिष्ठा पर ही उस घराने का मान सम्मान निर्भर रहता है। शिष्य, गुरु के गायन का अनुकरण करके ही सीख सकता है। और शिष्य को गुरु के गायन में अनुकरण करने की क्षमता एवं स्वभाव की कोई छाया ही न हो तो वह गुरु की गायकी कभी नहीं गा सकता। केवल अनुकरण करने से ही कुछ नहीं होता उन्हें सीखने की योग्यता एवं क्षमता भी होनी चाहिए। 'रागों' की सही व्याख्या 'और' गायन कला की कलात्मक शोभा 'इन दोनों गुणों से हमें किसी घराने का परिचय मिलता है।

गुरु की आवाज की विशिष्टता

प्रत्येक गुरु की आवाजों में कुछ विशिष्टता अवश्य होती है। यह स्वाभाविक ही है कि गुरु की समस्त विशिष्टतायें शिष्य में उतर आयें। गुरु अपनी आवाज विशिष्ट तरह से क्यों लगाता है इसका कारण व्यक्तित्व या शारीरिक भी हो सकता है। और कोई नाक से गायेगा तो कहा जायेगा—

नकिया से गा रहा है अगर गुरु की आवाज में कर्कशता हो तो शिष्य भी अपनी आवाज उसी प्रकार उत्पन्न करेगा। कभी ऐसा होता है कि शिष्य अच्छी बातें बोलकर खराब ही अपना लेता है। प्रत्येक घराने की गायकी स्वर और लय के मिश्रण से उसके खास अनुपात पर ही निर्भर करती है।

घराने की एवं घराने की परम्परा में सौन्दर्यकल्पना

घराने से ही पता चलता है कि संगीत की परम्परा जीवित है। घरानों के संगीत में ये परम्परागत संगीत प्राचीन काल से सुरक्षित रहा है। इसलिए प्रतिष्ठित घरानेदार गायक परम्परागत संगीत के स्तम्भ हैं। प्राचीन शास्त्रीय संगीत का अनुवाद घरानों के द्वारा ही हुआ। उत्तम कलाकार एवं व्यावहारिक संगीत के विशेषज्ञ एवं भावुक गायक इन सिद्धान्तों का प्रदर्शन अपनी गायन कला से ही करता है। जिस संगीत का पुनरुत्थान हम चाहते हैं, वह हमारा परम्परा संगीत है।

घराने की अनिवार्य आवश्यकता परम्परा है। दो सौ वर्षों से हमारे संगीत में घराने रहे हैं। देशी राज्य और रजवाड़े संगीत के पोषक और संरक्षक रहे हैं। इस विषय में कुछ राज्यों और रियासतों ने अधिक ख्याति पाई है जिसमें इन्दौर, जयपुर, अलवर, पटियाला, बड़ौदा, ग्वालियर, मैसूर, रामपुर, लखनऊ, बनारस आदि उल्लेखनीय हैं।

घरानेदार संगीत की कला जागृति उसके पुनरुत्थान के अलावा नये- नये घराने और शैलियों का आविष्कार भी हो रहा है। प्रत्येक घराने की एक स्वाभाविक सीमाएं होती हैं। एक ही घराने की तालीम लेने वाला कलाकार प्रायः एकाकारी ही रहता है। एक ही घराने की पर्याप्त शिक्षा लेने के पश्चात् आवश्यक रूप से दूसरे घराने का तुलनात्मक अध्ययन करने से दृष्टि विशाल होती है और अपनी गायकी अधिकाधिक समृद्धि बनती जाती है।

आत्मशोधन से ही गायकी स्वीकार होती है। कलाकार इस बात

का अनुमान लगाता है कि उसकी आवाज तथा प्रवृत्ति कहां-कहां ऐसी और उसके अनुसार स्वीकार की क्रिया होती है। खुद से ही डांवा एवं गायकी तैयार होती है इसकी आगे की मंजिल है अपनी प्रतिभा। ख्याल गायकी को प्रस्तुत करने वाली विशिष्ट सौन्दर्य प्रणाली का नाम है धराना।

इस तरह से समर्थ प्रतिभासम्पन्न कलाकारों के प्रभाव एवं कृतत्व से धराने का निर्माण होता है। बहुत से धरानों की सौन्दर्य प्रणाली में समानता दिखाई देती है। जैसे कि बड़े मुहम्मद खां कव्वाल बच्चों का धराना, तानरस खां का दिल्ली धराना, हददूहसू खां का ग्वालियर धराना। इन धरानों की गायकी में कुछ न कुछ समानता दिखाई देती है।

आगरे वाले की गायकी घग्घे खुदाबख्श के पास हुई थी अतः आगरे वालों की गायकी तथा नत्थ खां की गायकी करीब करीब एक ही थी।

सदारंग ने ख्याल निर्माण किया और ध्रुपद के सौन्दर्य तत्वों का आविष्कार ख्याल गायकों में हुआ। ख्याल गायन के इस प्रणाली को सदारंग ने अपने धराने में नहीं चलाया। चीज का स्थाई अन्तरा आकार से आलाप का बोलबालाप बोलताने आकार से द्रुत ताने यही थी उस गायकी का स्थूल रूप। ध्रुपद अंग की गायकी को ख्याल गायकी में प्रस्तुत करने का आविष्कार यही इस सौन्दर्य प्रणाली का मूल सिद्धान्त था। इससे ही ख्याल गायन की एक आकृति का निर्माण हुआ यह कहना गलत नहीं होगा। इस आकृति में से ही आगे चलकर ख्याल गायकी की विभिन्न सौन्दर्यप्रणालियों का निर्माण हुआ। अतः भारतीय संगीत में ख्याल गायकी का आविष्कार विविध अंगों से होने के कारण कव्वाल बच्चों की परम्परा एक गंगौत्री ही बन गयी। ऐसा कहना है।

ग्वालियर गायकी ख्याल गायकी की गंगौत्री है। ऐतिहासिक आधारों से दिखाई देता है कि ग्वालियर गायकी का उद्गम भी कव्वाल बच्चों की गायकी में हुआ।

वास्तव में हर एक कलाकार अपने संगीत में गायकी को अपनी सौन्दर्य कल्पना के अनुसार प्रस्तुत करता है। ऐसे घरानों की नामावली देखकर और ऐतिहासिक दृष्टि से एक दूसरे से भिन्न रूप दिखाने वाले घराने इस प्रकार बताये जा सकते हैं।

१- ध्रुपद गायकी की सौन्दर्य कल्पना के आविष्कार से निर्मित कव्वाल वच्चों का घराना ।

२- ख्याल के प्रस्तुतीकरण में बोल अंग की सौन्दर्य कल्पना का आविष्कार करने वाला नत्थन खां से प्रारम्भित 'आगरा घराना' ।

३- ख्याल गायकों में तनायती अंग की सौन्दर्य कल्पना का आविष्कार करने वाला 'अत्रोली घराना' जिसका प्रारम्भ अल्लादिया खां से हुआ ।

४- बीन्वादन की सौन्दर्य कल्पना से प्रेरित ख्याल गायकी में उसका आविष्कार करने वाला 'किराना घराना' जिसको प्रतिष्ठा मिल गयी अब्दुल करीम खां जैसे महान् कलाकार के कारण ।

५- चमत्कृति के सौन्दर्य तत्व को स्वीकार कर ख्याल गायकी के कुल प्रस्तुतीकरण में उसका आविष्कार करने वाला 'पटियाला घराना' जिसका प्रारम्भ अलियाफतू से हुआ ।

६- कर्नाटकी संगीत के सौन्दर्य तत्वों को स्वीकार कर हिन्दुस्तानी ख्याल गायकी में उसका अनुसरण कर ख्याल को प्रस्तुत करने वाला 'अमान अली खां' का स्वतन्त्र घराना ।

७- ठुमरी गायन के नाट्य तत्वों एवं स्वरों का लगाव, शब्दोच्चारण आदि सौन्दर्य तत्वों का प्रयोग उस ख्याल गायकी में भावाभिव्यक्ति की सौन्दर्य कल्पना का आविष्कार करने वाला 'कुमार गन्धर्व' का घराना जिसका उदय अभी हो रहा है ।

ये घराना बन सकेगा ये अभी कहा नहीं जा सकता ।

किसी विशिष्ट कल्पना का ख्याल गायन के प्रस्तुतीकरण में अविच्छिन्न आविष्कारक का नाम धराना है ।

कव्वाल बच्चों के धराना की गायकी का स्वरूप उसमें प्रयुक्त आलाप, बोल और ताल ये तीनों चाहे वे एक ही सरल स्वरूप में दिखायी देते हों किन्तु इस गायकी को कव्वाल बच्चों की गायकी माना जा रहा है ।

बड़े मुबारक अली खां का पुत्र एवं मुबारक अली खां बड़े वक्र, मुश्किल फिरत करने वाले और पेचीली गायकी गाने वाले कलाकार थे । इस तरह से अल्लादियों खां ने स्पष्ट कर दिया है गायकी की दृष्टि से वे भी निराले नहीं वरन् कव्वाल बच्चों के प्रतिनिधि माने जाते हैं ।

परन्तु इन्हीं से प्रेरणा लेकर नयी गायकी का निर्माण करने वाले नत्थन खां थे । उन्होंने मुबारक अली खां का सुनकर उनकी गायकी को पेचीली मुश्किल भाग उठा कर, चीज के बोल अंग का आविष्कार किया । ख्याल के प्रस्तुतीकरण में अवच्छिन्न रूप से नया धराना अथवा सौन्दर्य प्रणाली का निर्माण नत्थन खां ने ही किया ।

बात यह है कि चीज के बोल अंग से आकार में न लेकर गाना, लय की बोलताने और बाद में बोल अंग से बातें करने, इस क्रम को नत्थन खां ने हट्ट किया अर्थात् आलाप तान बोलतान (ख्याल के सम्पूर्ण प्रस्तुतीकरण के स्वरूप को बिना धक्का लगाये) ये तीनों भाग बोल अंग से प्रस्तुत किये जायें इस कल्पना को नत्थन खां ने प्रस्तुत किया । इसी का मतलब है बोल अंग की सौन्दर्य कल्पना का आविष्कार । ख्याल गायकी से इस मतलब की सौन्दर्य प्रणाली भिन्न हो जाती है और इस तरह नत्थन खां ने नया धराना शुरू किया । तान में जैसे लय के आधार किये जाते हैं अथवा लय को दिखाया जाता है उसी ढंग से लययुक्त पैवदार आलाप, उसी ढंग से लय के आधार दिखाने वाली बोलताने और अन्त में पेचीली लययुक्त तानें, ऐसा क्रम

अल्लादिया खां ने ख्याल के प्रस्तुतीकरण में व्यक्त किया ।

इस प्रकार सूक्ष्मता से आप पायेंगे कि सौन्दर्य प्रणाली की विशेषता है पेंचीली तान फिरत । यह पेंचीली आलापें विलम्बित लय में चली तान होती है । अल्लादिया खां ने अपनी प्रतिभा से ख्याल गायकी के आविष्कार से नयी सौन्दर्य प्रणाली निर्माण किया । इससे उनके घराने को एक विशिष्ट महत्व प्राप्त हुआ और वह ' अत्रौली घराना ' कहलाया ।

इसी प्रकार की सौन्दर्य प्रणाली किराना घराना में भी दिखायी देती है । बन्दे अली तां के वादन का सौन्दर्य छोटे-छोटे स्वर, पंक्ति वाले आलाप, गम्क युक्त तान, साथ ही स्वरों में लगाव की ओर वादन अंग की दृष्टि आदि में दिखाई देता है । किराना घराना गायक अब्दुल करीम तां से विशेष प्रकार युक्त है ।

इसके पश्चात् नयी सौन्दर्य प्रणाली की अवेजा, संग करने वाला चमत्कृत पूर्ण प्रस्तुतीकरण पटियाला घराना की विशिष्ट पूर्ण सौन्दर्य प्रणाली है । ख्याल गायकों में आलाप और तान को कायम रखकर बोल और तान के स्वरूप को कहीं पर भी फर्क किये बिना, यानी आलाप, बोल और तान के स्वरूप को कायम रखकर चमत्कृत तत्व का आविष्कार, ख्याल के प्रस्तुतीकरण में करने के प्रयत्न से अलियाफतू के ' पटियाला घराना ' ने जन्म लिया ।

कर्नाटक पद्धति के छोटे-छोटे स्वर समूह और लययुक्त ' सरगम ' का प्रयोग कर अमानवली खां साहब ने एक नयी सौन्दर्य प्रणाली का निर्माण किया । स्वरों के विशिष्ट ढंग के कारण आलाप, बोल तान का ख्याल, गायकों का स्वरूप कायम रखकर भी ख्याल गायन में सावाभिव्यक्ति कैसे की जा सकती है इस प्रकार की दृष्टि पं० बाँकारनाथ जी ने दी । इसी नाट्य तत्व अथवा ठुमरी तत्व के सौन्दर्य तत्व का प्रयोग कर ख्याल गायकी में नयी सौन्दर्य प्रणाली कैसे निर्मित की जा सकती है इसका कुमार गन्धर्व ने कराया ।

लगता है संगीत का ' धराना ' बनने का कामता इस सौन्दर्य प्रणाली में है ।

इन सारी चर्चा के अनुसार समालोचनात्मक दृष्टि से देखें तो धरानों की परम्परा में भारतीय संगीत का आविष्कार कैसे होता गया ये स्पष्ट हो जाता है ।

धरानों की पुरानी अवस्था का अवलोकन करें तो दिखाई देता है कि धरानों की पुरानी अवस्था की तुलना में आज की अवस्था अधिक लचीली बन गयी है । संगीत कला सौन्दर्य भावानुभूति का सागर है । दूसरे धरानों से अच्छी सुन्दर, मधुर बातें लेने की तथा अपनाने की चेष्टा भी कहीं-कहीं दृष्टिगोचर होती है । यद्यपि अब भी प्रत्येक धराने का रङ्गिवादी गायक अपने धराने की गायकी इत्यादि में कोई परिवर्तन करना नहीं चाहता है ।

धरानों की महत्वपूर्ण विशेषतारें

धरानों को ' धराने ' का पद प्राप्त होने के लिए कम से कम कुछ पीढ़ियों का सातत्य आवश्यक रहता है ।

कुछ पीढ़ियों के सातत्य से मतलब कम से कम तीन पीढ़ियां होना आवश्यक है । गुरु, शिष्य, प्रशिष्य ये तीन पीढ़ियां हैं । ऐसा न होने के कारण स्व० भास्कर बुवा बख्से अथवा स्व० रामकृष्ण बुवा बख्से जी के धराने का निर्माण नहीं हुआ परन्तु अब्दुल करीम खां साहब का धराना सिद्ध हुआ ।

धराने की कुछ ' रीति ' अथवा बन्धन होते हैं । संगीत की भाषा में कहें तो धराने के भी कुछ ' कानून ' होते हैं ।

धराने से मतलब है आचार विचार की सीमाएं कुछ ' संयम ' । उसके अभाव में यानी ' स्वरोचार ' से धराना सिद्ध नहीं होता । गायकों के धरानों के सम्बन्ध में अन्तर्गत कायदे ही अभिप्रेत होते हैं ।

हुर भी व्यक्ति के अनुरूप विभिन्न कल्पनावर्गों से कुछ साधारण एवं वस्तुनिष्ठ कार्यके निर्मित हुए हैं। सूक्ष्म निरीक्षण और प्रत्यक्ष क्रियाशील अनुभव इनमें से ही निर्मित होते हैं। वावाज विशेषण तथा व्यक्तित्व सौन्दर्य कल्पना से वे चिक्के नहीं रहे। वावाज निरपेक्ष न होते हुए भी वावाज की मधुरता से निरपेक्ष रहे हैं। इनमें कुछ कार्यके ऐसे भी हैं जिनका पालन कम या अधिक मात्रा में सभी घराने करते हैं।

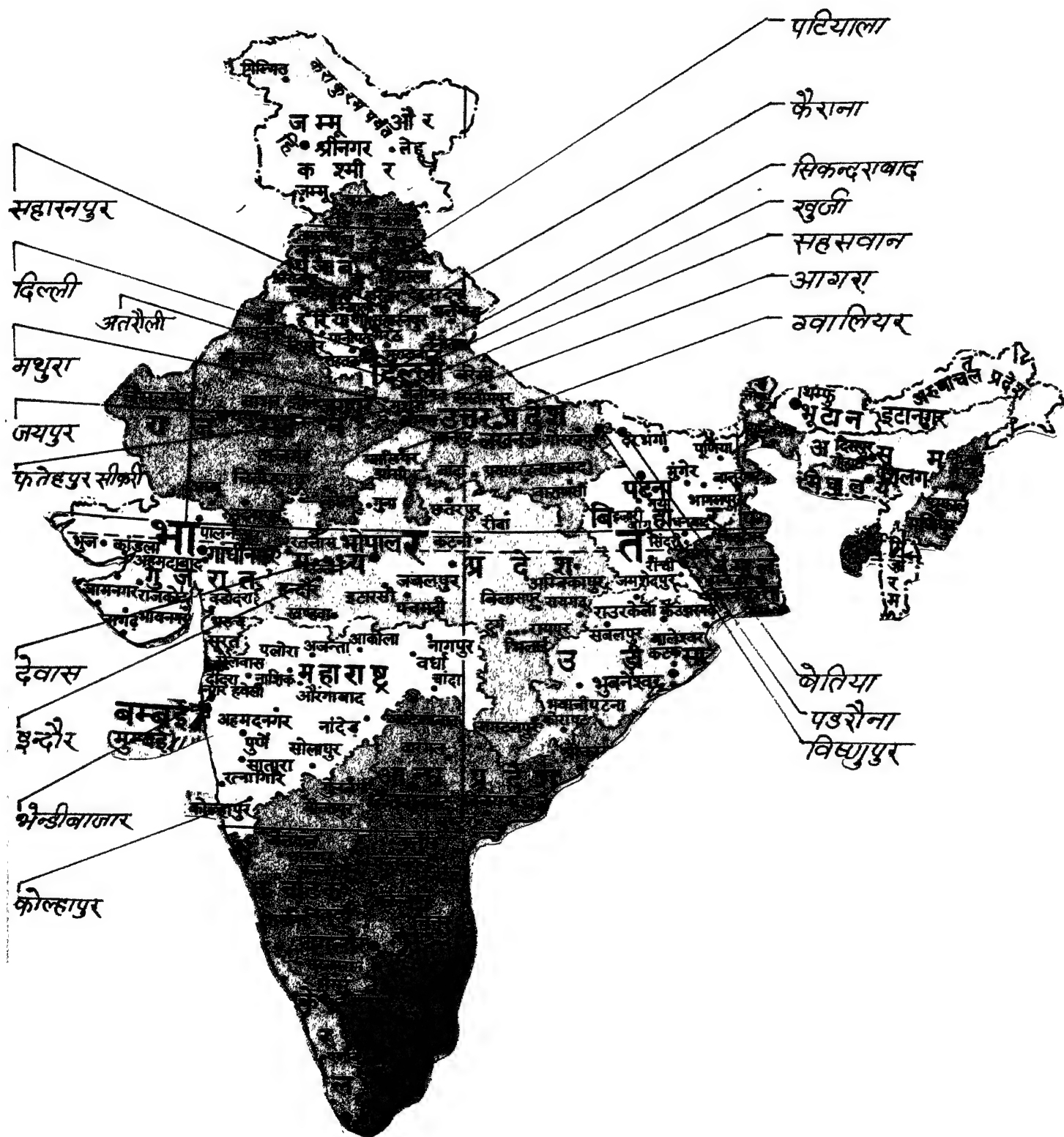
३- महान् गायक अन्तर्गत कायदों को खुद की वावाज धर्म पर आधारित करता है। वास्तव में देखा जाय तो सभी महान् गायकों ने अपनी वावाज के लिए शोषा देने वाले प्रकारों को ही प्रधानता देकर उन्हीं गुणों को उत्कर्षित किया है। उदाहरण के लिए निम्नलिखित है :

<u>व्यक्ति</u>	<u>वावाज का गुण धर्म</u>	<u>गायन प्रकार</u>
स्व० बंफे बुवा	कड़ी तथा लचीली	धीमी गमक की तान
बमीर खां	चपल तथा लचीली	साधारण जलदलय की तान
फे० बा० फियाज खां	कड़ीली	निश्चित स्वर स्थान मोहक बालापी
फे० बा० फियाज खां	चौड़ी अरबदार	धीमी लय
फे० बा० गुलाम कली	चौड़ी अरबदार जवाहरदार लचीली चमत्कृति चपल	चमत्कृति

यह सम्भव है कि जितने व्यक्ति उन्हीं वावाजों। फिर भी विभिन्न वावाजों के भी कुछ स्थूल समूह होते हैं। तरुण गायक को उसी घराने की गायकी वाकर्षित करती है जो घराना उसकी वावाज के समूह विशेष में आ जाता है। इसके अतिरिक्त अपनी वावाज पर चढ़ने वाले अन्यत्र फैले हुए गुणों की वह देखता और सुनता भी रहता है। उनमें से वे चुन लेता है और

प्रेरणा लेता है ।

घराने का अर्थ है गायकी, सास रीति को बनाये रखने वाली परम्परा । परन्तु साथ ही हर एक गायक के अनुरूप नया- नया वातां को अन्तर्भूत करने वाली और सातत्य रखने वाली परम्परा ।

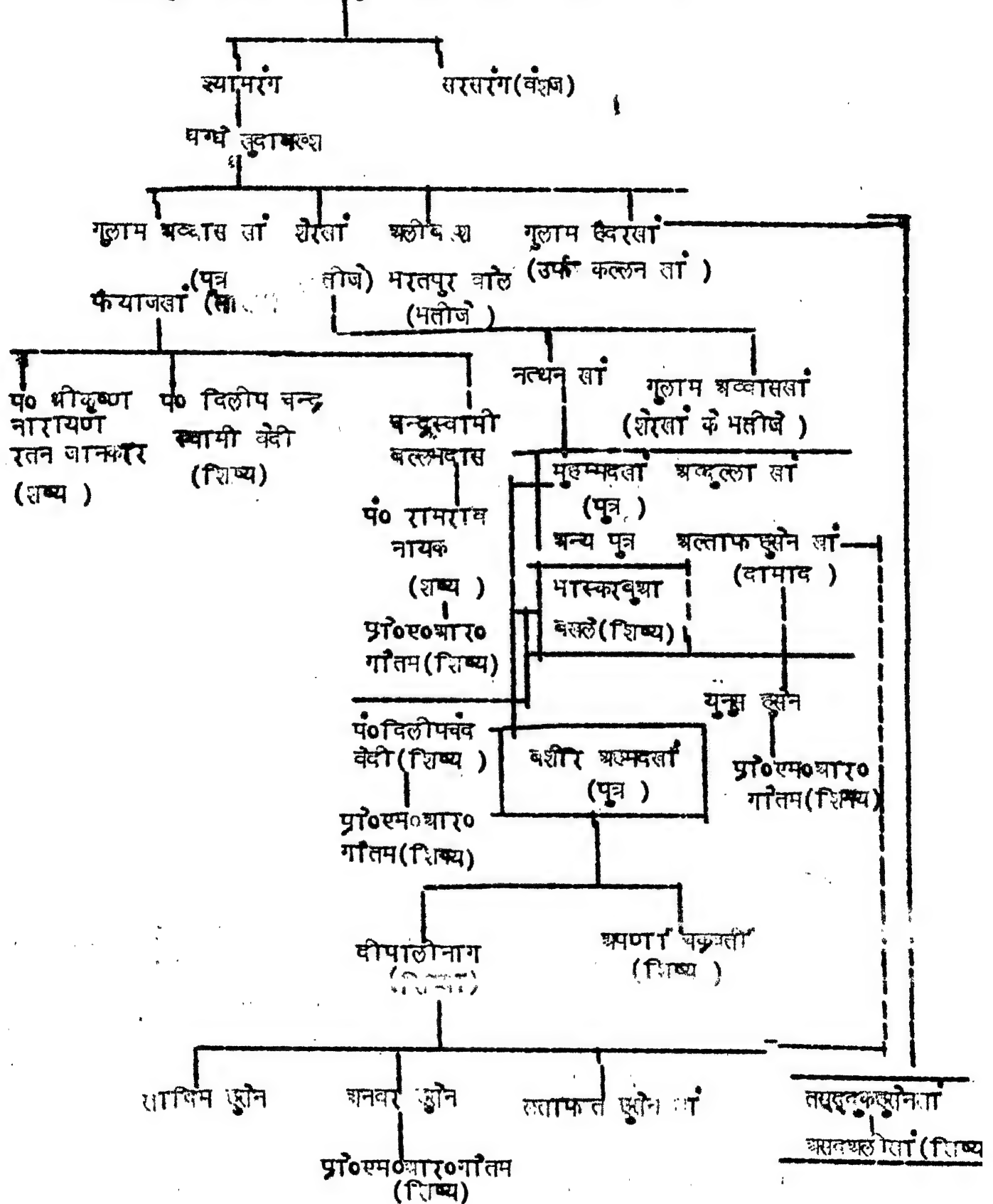


आगरा घराना

आगरा घराना

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

हाजी सुजान खां (अथवा सुजानदास) (तान्सेने के दामाद)



प्राक्कथन

हमारे^१ संगीतजगत में घरानाओं की परम्परा और गायकी की विशेषता एक बड़ा ही आकर्षक विषय रहा है। हिन्दुस्तानी संगीत की रागदारी की बंदिश कोई 'जड़' चीज नहीं जो हर समय हर लय में एक सी रहे। 'लय' का मिलाज देकर, बंदिश के बंदिशपन को बराबर सम्हाल कर, चीज के बोल के 'वजन' को तोल मोल कर गायक चीज पेश करता है। और हर समय इसका स्वरांकन में कहीं न कहीं थोड़ा अन्तर भी हुआ करता है। बड़े ख्यालों में ज्यादा छोटे ख्यालों में कम।

चीजों के शब्दों के सम्बन्ध में क्वचित् स्वरांकन और राग नाम के बारे में पाठान्तर जरूर प्राप्त होगा। सभी पाठान्तर या मतभेद का निर्देश करना आवश्यक है। तो भी विभाग दूसरे के सन्दर्भ में निम्न विवेचना के प्रति सब गुणिजनों का ध्यान प्रार्थनीय है।

ख्याल की चीजों में सामान्यतः दूसरा अन्तरा नहीं होता या गाया नहीं जाता कहीं अपवाद भी पाया जाता है उदाहरणार्थ- 'मै बारी बारी जाऊंगी' इसमें 'प्रानप्रिया' की मोहर भी है।

राग केदार की बंदिश 'सजे निस नींद न आते' खां त्सद्दुक हुसैन खां, 'विनोदप्रिया' की बिहाग की बंदिश 'बार-बार सम्मनाय रही' इसमें अन्तर 'में' 'पनिधसां' है इसको 'पनिनिसां' बना कर शुद्ध नहीं किया गया। संगीत जैसी कला की पूर्णता इसकी प्रत्यक्ष क्रिया में देखी जाती है और प्रत्यक्ष क्रिया की शिखा को ही तालीम कहा जाता है। उस्ताद, शार्गिंद को सम्मुख बिठाकर शिखा देता है इसको 'सीनाबसीना'

१- बागरा घराना, लेखक, रमणलाल मेहता, पृ०-६

तालीम कहा जाता है ।

तालीम के विषय में हमारे खानदान में जो सिलसिला चला आ रहा है उसमें शुरू से ही तानपूरा धेड़ना जरूरी है । सुबह में प्रथम मध्य सप्ताह का 'सा' से वारम्भ होता है और वारोह-अवरोह की मेहनत से गला तैयार किया जाता है । इसी से ही स्वरज्ञान भी दिया जाता है । ताल और लय का ज्ञान भी दिया जाता है । सुबह की तालीम में मैखराग की 'सरगम' प्रथम सिखाते हैं । करीब दो तीन वर्षों तक 'सरगम' प्रथम सिखाते हैं । इससे सरगम, गीत ध्रुपद, स्याल, छोटा स्याल, तराना और धमार की तालीम भी जाती है । इस तरह हर घराने के गायक अपनी सन्तानों को और दूसरे शागिर्दों को शिक्षा देते हैं ।

गायन विधा के घराने में जयपुर, ग्वालियर, दिल्ली, रामपुर, किराना बागरा । हर एक की अपनी विशेषतायें हैं । बागरा घराना ने विशिष्ट प्रकार का स्थान प्राप्त किया है । इस घराने की गायकी बुजुर्गों ने फैयाज खां, खां विलायत हुसैन खां साहब ने, हमने और हमारे रिश्तेदारों ने और भी घराने के कई शागिर्दों ने तैयार की है ।

बागरा घराने की परम्परा :

संगीत की कुछ विशिष्ट परम्परा किसी विशिष्ट परिवार में पीढ़ी-दर-पीढ़ी सुरक्षित और विकसित होती चली जाती है ऐसी परम्परा को 'घराना' नाम दिया जाता है । वर्तमानकाल में जो संगीत प्रणालियाँ प्रचलित हैं उनमें बागरा घराने का महत्वपूर्ण स्थान है । बागरा घराना ४०० वर्षों से यानी मुगल शाह जहाँ के जमाने से बाब तक वैसी चला आ रहा

सादिम हुसैन खां, गुलाम रसूल खां फोनो १८ पुस्तक बागरा घराना, रम्पाला मेहता ।

है इस घराने में कौन कौन से बड़े संगीतज्ञ पैदा हुए हैं उनसे संगीतज्ञों ने कला की साधनायें किस प्रकार की हैं, इन सब बातों का वास्तविक रूप तभी पता चल सकता है जबकि उनके गायन शैलियों का समग्ररूप से भलीभांति अध्ययन करें।

वास्तव में कहा जाता है आज से सौ दो सौ वर्ष पूर्व भी किसी भी परम्परा के गायक कौन से विशिष्ट शैली से गाते हैं, उसका अन्य गायकी की शैलियों पर क्या प्रभाव पड़ा इन बातों का सहो उत्तर पाने के लिए हमें निश्चित आधारभूत सामग्री नहीं उपलब्ध होती इससे स्पष्ट होता है कि बागरा घराने की परम्परा आज भी जीवित है।

वास्तव में संगीत के स्वरूप की दृष्टि से यदि विचार किया जाय तो यह स्पष्ट हो जाता है कि ध्रुपद, धमार और ख्याल इन स्वरूपों में बागरा गायकी चली आ रही है। इस घराने के प्रसिद्ध गायक फैयाज खां, ध्रुपद, धमार, ख्याल तथा ठुमरी, दादरा, गजल सभी प्रकारों की अधिकारपूर्ण गाते थे। फैयाज खां दादरा, गजल कुशलता से गाते थे। बागरे की संगीत प्रणाली से तात्पर्य गायकी की एक विशिष्ट प्रणाली है। यह वैशिष्ट्य हम ध्रुपद धमार और ख्याल रूपों में देख सकते हैं।

इस परम्परा को समझने के लिए वास्तव में कुछ गायकों का परिचय देना भी आवश्यक है।

बागरा घराने की गायकी की विवेचना के लिए स्वतन्त्र प्रकरण दिया गया है। हरस्क घराने का प्राणतत्त्व होता है। उसकी गायकी या गायन शैली। गायकी या शैली की विशिष्टता में ही बागरा घराने का विशेष नाम है। बागरा घराना की गायकी कोई जड़ चीज नहीं है। शेरखां, गुलामख्वास खां, कल्लन खां, नत्थन खां, फैयाज खां एवं विलायत हुसैन खां अपनी प्रतिभा के मिजाज से इस गायकी को बनाया।

वर्तमान दृष्टि से बागरा घराने के दश उस्तादों में खां खादिम हुसैन खां

नाम है सजनपिया नाम से आपने कई बंदिशें बांधी । कई शिष्यों को तैयार किया जिनमें से खां-लताफत हुसैन, श्रीमती सुगुणा कल्याणपुरकर, श्रीमती कृष्णा उदायावरकर, श्री जॉ० डी० अग्नि, श्री बबन हलदनकर, श्रीमती वत्सला कुठेर ने नाम कमाया । आगे खादिम हुसैन के बारे में विचार प्रस्तुत किया जायेगा ।

बागरा घराने के दो बुजुर्गों से दो शब्द
खानदान की ओर से

खानदान से भी बड़ी चीज गायकी, और गायकी की परम्परा है । और गायकी जो फकी खानदानी चीज है इसके बंदिश के सहारे के बिना रास्ता नहीं मिलता है ।

भारतीय ललित कलाओं के क्षेत्र में संगीतकला का स्थान अनोखा है । मानव जीवन को उर्मियां रागों में गुंथी हुई है । और रागों में मरी हुई विविध कलाकारों के पास सुनने में आती है । इस वैविध्य को वैशिष्ट्य प्रणालिकाओं द्वारा परखा जाता है । इसमें गुरुपरम्परा का दर्शन होता है ।

बागरा घराना प्रारम्भिक इतिहास तथा मुख्य संस्थापक

बागरा घराना का वर्तमान काल में बहुत महत्वपूर्ण स्थान है । कहा जाता है ८०० वर्षों से इस घराने की शैली की उद्गम धारा चली आ रही है । कहा जाता है कि मुल शाह अकबर के दरबार के हाजी सुजान खां इस घराने के प्रारम्भिक कर्ता थे । उस समय ध्रुपद गायन ही प्रचलित था और उनकी रचनाओं में 'सुजान' नाम की छाप मिलती है । उनकी रचना जिसे वर्तमान कलाकार राग जोग से गाते हैं ।

स्थाई- प्रथम^१ मान अल्लाह, जिन रचो नूरे पाक
 नबीजी पे रख ईमान ह रे सुजान ।
 और^२ एक नाम की क्षाप मिलता है ।
 गगन मणि भैरो
 भाषा मणि व्रजकी
 सुजान अस्तुति कीनी ॥

हाजी सुजान खां के खानदान में १७८० में श्यामरंग नामक एक गवैये हुए थे ।
 श्यामरंग के चार पुत्र थे- जंघू खां, सूसू खां, गुलाब खां व घग्घे खुदाबख्श ।
 घग्घे खुदाबख्श हिन्दुस्तान के प्रसिद्ध गायकों में से थे । ये आगरा घराने के
 मुख्य संस्थापक थे ।

हाजी सुजान खां के पूर्वजों की नामावली में निरंजनदास नामक
 व्यक्ति का उल्लेख मिलता है । अलकदास, मलूकदास, खलकदास, और लवंगदास
 ये चारों हाजी सूजा खां के पुत्र थे । इनमें से मलूकदास से लाकर आज तक
 की इनकी वंशपरम्परा प्राप्त है ।

मलूकदास^३ के दोनों पुत्र सरसरंग, श्यामरंग ध्रुपद धमार गाया करते थे ।

ग्वालियर के नत्थन खां और पीरबख्श ने इनसे कई ध्रुपद धमार लिखे
 थे । ऐसा माना जाता है कि ध्रुपद धमार की घरती के ऊपर नत्थनपीरबख्श
 ने अपने ख्यालों की रचना की । ये दोनों भाई काशी नरेश महाराज
 वीरमद्व सिंह से वृत्ति प्राप्त करके आगरा में ही रहे । सरसरंग की बनाई हुई
 कई चीजें आज तक गाई जाती हैं ।

१- आगरा घराना पृ० सं०- ५, लेखक- रमणालाल मेहता

२- संगीतराग कल्पद्रुम प्रथम भाग, पृ० सं०- २६४

३- आगरा घराना, पृ० सं०- ११, लेखक- रमणालाल मेहता

घग्घे खुदाबक्श ने ग्वालियर के नत्थन पीरबक्श से शिक्का प्राप्त की । घग्घे खुदाबक्श के दो पुत्र थे गुलाम अब्बास खां एवं कल्लन खां । गुलाम अब्बास खां आगरा में रहते थे बाद में जयपुर जा बसे । इनके माई कल्लन खां ने इन्हीं से तालीम ली ।

गुलाम अब्बास खां की बड़ी पुत्री अब्बासी बाई के पुत्र फैयाज खां थे तथा छोटी पुत्री कादरी बाई के पुत्र गुलाम रसूल खां थे ।

कल्लन खां के पुत्र तसद्दुक हुसैन खां एवं पुत्री हंदरी बाई थी ।

जंघू खां के पुत्र शेर खां तथा शेर खां के झकलौते बेटे नत्थन खां थे । ये आगरा घराने के संस्थापक थे ।

नत्थन खां की सात सन्तानें थीं । जिसमें मुहम्मद खां अब्दुल्ला खां, मुहम्मद सिद्दीक पुत्री फैयाजी बाई ? विलायत हुसैन खां, बाबु खां नन्हें खां थे ।

इसके अतिरिक्त नत्थन खां की सन्तति में मुहम्मद खां के बड़े पुत्र वशीर अहमद खां एवं बशीर अहमद खां थे । पुत्र अकील अहमद, नसीम अहमद और शब्बीर अहमद ।

नत्थन खां ने तालीम अपने चाचा गुलाम अब्बास खां से ली । नत्थन के बड़े पुत्र अब्दुल्ला खां ने अपने पिता से तालीम ली । सिद्दीक खां ने अपने माई मुहम्मद खां से तालीम ली । नत्थन खां के छोटे बेटे नन्हें खां कल्लन खां से शिक्का प्राप्त की । आगरा घराने के मुख्य कलाकार और भी हैं जैसे स्वामी वल्लभदास, दिलीपचन्द्र बेदी, भास्कर बुआ बख्से, मास्टर कृष्णाराव, श्रीकृष्ण नारायण रातनकर, मुहम्मद वशीर खां जान्नाथ बुआ पुरोहित, गुलाम अहमद, रामजी भावत, शफीकुल हुसैन, अकील अहमद खां इत्यादि ।

आगरा घराने में तालीम

घग्घे- खुदाबक्श ने अपने माई जंघू खां के पुत्र शेर खां को तालीम दी ।

गुलाम अब्बास खां ने अपने सौ भाई कल्लन खां को, और बेटों के पुत्र फैयाज खां को तालीम दी । इसके अतिरिक्त गुलाम अब्बास खां ने अपने चाचा जंघू खां के पौत्र और शेरखां के पुत्र नत्थन खां को तालीम दी ।

कल्लन खां ने अपने पुत्र तसद्दुक हुसैन खां को, फैयाज खां को, नत्थन खां के पुत्र, विलायत हुसैन खां और नन्हें खां को, नत्थन खां की पुत्री के पुत्र खादिम हुसैन खां और अनवर हुसैन खां को तालीम दी । नत्थन खां ने अपने पुत्र मुहम्मद खां को और अब्दुल्ला खां को तालीम दी । इसके अतिरिक्त शिष्यों में मास्कर बुआ बख्ते और बाबली बाई का नाम भी आता है । नत्थन खां को गाने की तालीम चाचा गुलाम अब्बास खां से मिली ।

गुरु-शिष्य परम्परा की इस प्रकार तालीम से आगरा घराने का विकास हुआ । इसके अतिरिक्त प्रसिद्ध गायक फैयाज खां के शिष्यों पर भी विचार करना उचित है ।

उस्ताद फैयाज खां के प्रसिद्ध शागिर्द निम्नलिखित हैं—

अताहुसैन खां, असदअली खां, बंदे हुसैन खां, लताफत हुसैन खां, शराफत हुसैन खां, अब्दुल कादर खां, मौजूद खां, गुलाम रसूल खां, डा० एस० एन० रतन जानकर, पं० दिलीपचन्द्र बेदी, एस० के चौबे, के०एल० सहाल, श्रीमती डा० चन्द्रचूड मल्का बाई आगरावाली, नरेन्द्रराय शुक्ल, मुहम्मद वशीर खां ।

खां साहबा विलायत हुसैन खां के शागिर्द :

अपने दो पुत्र (महंम) युसुफ हुसैन और युनुस हुसैन, इन्दिरा बाऊकर, सरस्वती बाई फातर फेर, मोगू बाई कुडीकर, श्रीमती बाई नालेकर, वासन्ती शिराङ्गेकर एवं मेनका शिरोङ्कर, गिरिजाबाई कलेकर, जगन्नाथ बुआ पुरोहित दत्त, बुआ इचलकरंजीकर, गजाननराव जोशी लताफत हुसैन खां,

सरस्वती बाई फातकेकर इत्यादि ।

खां अताहुसैन खां के शिष्यों में :

स्वामी बल्लभदास, शफीकुल हुसैन, रजनीकान्त देसाई,
रामजी भात बाते हैं ।

कल्लन खां के शार्गिंदों में निम्नलिखित बाते हैं :

मुहम्मद खां के बड़े पुत्र अहमद खां, अपने पुत्र तसदुक हुसैन खां,
स्वर्गीय पं० काशीनाथ, असद अली खां, अलताफ हुसैन खां, अनवार हुसैन खां
तथा खादिम हुसैन खां ।

अकीलअहमद खां ने अपने पिता वशीर अहमद खां से शिक्षा पायी ।

मास्कर बुवा बख्ते ने कई शार्गिंदों को शिक्षा दी :

जैसे मास्टर कृष्णाराव, पं० दिलीपचन्द्र बेदी, गोविन्दराव हेम्ब्रे
बालान्धर्व, कतेकर बुवा, चिन्तूबुवा, ताराबाई शिराऊकर ।

जगन्नाथ बुवा के मुख्य शिष्य :

गुलाबबाई आकोऊकर, गुलाब बाई बेलाभकर, मोहनतारा,
राममराठे, सुरेश हलदकर, गजाबनराव जोशी, मदन गार्गडे, गुण्डू बुवा,
अतयालकर, जितेन्द्रघनाल, केशव धर्माधिकारी, बालकराम इत्यादि ।

गुलाम अहमद के शार्गिंद :

सिंधु शिराऊकर, लता देसाई और वार० रन० पराऊकर ।

मुहम्मद खां जो नत्थन खां के बड़े बेटे थे, इन्होंने अपनी तालीम

पिता से ली । इनके प्रसिद्ध शार्गिंदों में बांकाबाई, ताराबाई सिरोलकर, चम्पाबाई कवलेकर, भाई शंकर एवं प्राणानाथ थे । इन्होंने अपने पुत्र वशीर अहमद खां तथा अन्य छोटे भाइयों को भी शिक्षा दी । वशीर अहमद के मुख्य शार्गिंदों में दिपालीनाथ (तालुकदार) आती हैं ।

अलताफ हुसैन खां के पुत्र, सादिम हुसैन खां के शार्गिंदों में वत्सला कुमईकर, कृष्णा, उदयावरकर, कुमुद वागले, ज्योत्स्ना भोले, स्यामला मजगांवकर आते हैं ।

अलताफ हुसैन के मकले बेटे, अनवार हुसैन खां के शार्गिंदों में गोविन्द राव आग्रा, लुणा कल्याणपुरकर, मीरा वाङ्कर, सरोज वाङ्कर, रामजी भगत, शंकर राव, बड़ौदा वाले प्रमुख हैं ।

कल्लन खां के एक पुत्र तसद्दुक हुसैन खां के एक शिष्य अबदअली खां थे ।

आगरा घराने की गायन शैलियां

प्रत्येक घरानों की गायन शैली जानने के लिए घराने के गायकों की आवाज एवं गायकी की विशिष्टता को जानने का प्रयास करना चाहिए ।

आगरा घराने की गायन शैली में ध्रुपद-धमार में स्वरों का लाव सुला एवं स्पष्ट उतरता है । इनके साथ ख्याल गायकी में भी आवाज का सा लाव इस प्रकार बना कि वह भी उसकी शैली का एक अंग बन गया । ये घराना मुख्यतः ध्रुपद गायकों का था एवं फैयाज खां के कारण ही ये घराना इतना मशहूर हुआ । इस घराने में अपेक्षाकृत ध्रुपद शैली का ज्यादा प्रभाव है ।

खां साहब गाते समय चारों ओर दृष्टि दोफेर श्रोताओं की पात्रता का अन्दाज किया करते थे । इसी नीति पर ध्यान देकर वे बीज का अस्ताई

अन्तरा स्वच्छ वाणी से तथा ङंग से रसपूर्ण कौशल से उसे अनेक प्रकार के बोल स्वरों से सुशोभित करते थे। श्रोताओं का चित्त भी अपनी ओर आकर्षित कर लेते थे। वे राग के चलन को सर्वतोपरि शुद्ध रखते हुए राग वाचक स्वरों की पंक्तियां बार-बार श्रोताओं के सम्मुख उपस्थित करके राग का शुद्ध स्वरूप स्पष्ट करते थे, छोटे-छोटे गमक, हरकते सुरीले खटके तथा टिकिड़ियां आलापित हुये श्रोताओं के अन्तःकरण को स्पर्श कर लेते थे। धीरे-धीरे स्थाई अन्तरा भरकर लय की दृष्टि से सुव्यवस्थित बढ़त करते हुए श्रोताओं को नाद ब्रह्म में तल्लीन कर देते थे। एकदम गड़बड़ी में तानत्न न पहुँचकर, आलापों को ही आहिस्ते-आहिस्ते तानों में रूपान्तरित करते हुए जोरदार भरदार, गतिमान, बोलतानों का वर्णन कर श्रोताओं को रोमांचित करते हुए ठीक रंग साधना परमोच्च बिन्दु पर चीज समाप्त कर देते थे। सां साहब के लय में इतनी तैयारी थी कि लय को छोड़कर वे किसी प्रकार से आलाप, तान का स्वर विस्तार कर लेते थे। इनकी बंदिश की गायकी में प्रथम नोमतोम के आलाप, बोलतान को बहुलता, एक खास तरह की बन्दिशों में लयकारी देखी जाती थी। मोँह एवं गमक के साथ स्वरों का लाव खड़ापन के फटा में ही रहता था।

फैयाज सां द्वारा अपने गायन शैली में बन्दिश के अन्तरे के किसी पंक्ति को दुहराकर, अलंकृत कर, स्थाई मुखड़े को शुरू कर एवं अन्त करने पर चीज के सौन्दर्य के प्रति एक रंग आ जाता था। उनकी गायन शैली की आवाजों में गम्भीरता, स्वरों में सुरीलापन द्वारा उतार चढ़ाव तथा लयकारी की विविधता थी।

गायन शैली में बन्दिश एक विशिष्ट आकृति है जो कि राग द्वारा प्रस्तुत होती है। प्रत्येक घराने की गायन शैली बनाने के लिए एवं एक बन्दिश बनाने से उनकी प्रतिष्ठा बन जाती है।

फैयाज सां की शैली नोमतोम का आलाप, तिहाई लाने का ङंग स्वरों की स्थिरता, और उलट फलट थिरकन भी बेजोड़ थी। वैसा कम ही

सुना जाता है। राग देस के आलाप में इनकी शैली स्पष्ट है। आलाप में आलाप का विस्तार लयकारी में चम्क इस रचना में उतार चढ़ाव, सहजता से स्वर विन्यास बड़ी प्रभावपूर्ण रचना मिलती है। इनकी गायन शैली में ख्याल शैली की कल्पना शीलता ध्रुपद की गम्भीरता, ठुमरी आं का भावपदा, इन तीनों का अद्भुत सम्मिश्रण रहता है। प्रत्येक घराने में गायकों की यही विशिष्टता थी कि अपने राग विस्तार बोल बढ़त, दोलकांट, तान में लय और बोल की काट-तराश में ताल की विशिष्ट प्रकृति को सम्भालकर एक शैली बनाते हैं।

आगरा घराने के माने संस्थापक फैयाज खां की गायकी में आगरा घराने की छाप है उन्होंने व्यक्तित्व को निजी रूप से अपने घराने में पोषित किया। फैयाज खां ने कुछ शिदा अतरोली के महबूब खां अर्थात् अपने ससुर से भी ली। इन दोनों शैलियों के मिश्रण से एक निजी-शैली उत्पन्न हुई।

पं० रामराव नायक इसी घराने के हैं। इन्होंने अताहुसेन खां से गायन की शिदा ली एवं फैयाज खां की शैली को भी अपनाया।

इस घराने के नामी गायक दिलीपचन्द्र बेदी हैं। इन्होंने फैयाज खां एवं भास्कर बुआ बख्ते से गायन शैली अपनायी।

वास्तव में देखा जाय तो घग्घे खुदाबख्श की गायन शैली में नत्थन पीरबख्श की गायन शैली साफ नजर आती है।

नत्थन खां ने अपनी गायन शैली में एक नया रंग पैदा किया। ध्रुपद धमार शैली में लयकारी का जो हिस्सा था उन्होंने ख्याल में अपनाया। विलम्बित लय में बंधो तानें और बोलतानें, इन बोलतानों में चोगुनी-आठगुनी लय और बाड़-कुवाड़ की फिरत और पैदापन से गाने में एक नयी शैली का निर्माण किया।

आगरा घराने की गायकी की विशेषता

इस घराने की गायकी में स्वरों के लाव का एक विशेष ढंग है। रागों की शास्त्रीय शुद्धता और उनकी परम्परागतता सच्ची व्याख्या है। इस घराने में गायकी के सौन्दर्यबोध पर अधिक महत्व देते हैं एवं, गायक और श्रोताओं के बीच भावनात्मक विनिमय होता है। गायक के गायन में व्यक्तित्व की छाप होती है। अपना गायन प्रस्तुत करने में गायक सक्रिय चेष्टा करता है, कि ख्याल को किस प्रकार तकनीकी रूप से एवं सौन्दर्यात्मक रूप से भरा जाय। गायक भलीभांति जानकर उस विशिष्ट स्वरूप को अपने गायकी में प्रयोग करता है। वह स्पष्ट रूप से एवं स्वाभाविक रूप से बढ़त फिरत द्वारा गायकी को भरना जानता है। गायकी में आनन्द इसलिए आता है कि लय न अधिक बिलम्बित होती है न मध्यलय से तेज होती है। तानलय भावा-भाव का पूरा आनन्द आता है। प्रायः एक सुरीली आवाज वाला गायक संगीतात्मक भावुकता का सहारा लेकर श्रोताओं को लुभा कर लेता है। इनकी गायकी में स्वरों का उच्चारण स्पष्ट एवं भावुक होता है। ये अपने हर गायकी से निराला होता है। इस गायकी के आकार का आलाप तथा दोल आलाप, दोनों ही रूप से राग का विस्तार होता है। आगरा घराने की गायकी में एक बात और है कि गायक अपने गायन में शब्दों का उच्चारण रचनात्मक तथा कलात्मक ढंग से करता हुआ बढ़त करता है। आगरा घराने की गायकी में ये निरालापन है।

आगरा घराने में विभिन्न प्रकार की तानों द्वारा वीरता का भी प्रदर्शन होता है। इस घराने में कुछ तानें बड़े बलपूर्ण गमक तथा जबड़े के प्रयोग से गायी जाती हैं।

• उस्ताद^१ फयाज खां के लिए ठोग कहा करते थे कि वह ताल के

१ - हिन्दुस्तानी संगी के कुछ विशेष घराने, लेखक सुशील कुमार चौवे, पृ० - २३०

बादशाह थे और लय उनकी गुलाम थी । यह बिल्कुल ठीक था । घराने के अच्छे गायकों में भी कभी-कभी ये गुण दिखाई देता है । उदाहरणस्वरूप इस घराने की बोलतानें बड़ी सुन्दरता से सजाई जाती हैं, शब्दों को इस कलात्मक और भावुक ढंग से कहा जाता है कि वह ताल की मात्राओं में नपे तुरे चले आते हैं । सबसे बड़ी बात यह है कि स्थाई के शब्दों को इस ढंग से कहा जाता है कि रचना की पहली पंक्ति में प्रतिज्ञा का भाव होता है और सम सामने दिखाई देता है, परन्तु गायक ताल की मात्राओं को गिनकर ऐसा नहीं करता, ताल उसके चित्त और मन में जम जाती है * और वह जहां से चाहता है * सम पर आ जाता है । * इस प्रकार का गहरा लय ज्ञान गायक के मस्तिष्क में समा जाता है, उसे गिनना नहीं पड़ता अर्थात् अपने आप लय बांट बनती जाती है ।

आगरा घराने की गायकी में लय-बांट का अंग बड़ा आकर्षणपूर्ण रहा है एवं ख्याल के गायन में होरी के पश्चात् धमार का गायन इस घराने की परम्परा में विशेष स्थान रखता है । होरी से तात्पर्य ये है कि कृष्ण कन्हैया, राधा या गोकुलियां, अवीर-गुलाल इत्यादि, बहुधा इसी तरह के पद होते हैं । होरी में मृदंग पखावज आदि का प्रयोग होता है ।

ख्याल में बोल बालाप, बोलतान आकार-इकार बोल बांट स्वरौच्चार में बल आदि का समावेश होता है । आगरा गायकी ने इसका बहुत सफल रूप से प्रयोग किया है । उत्साह-जोश, बल, पौरुष आगरा गायकी के सहचारी अंग स्वभाव बन गये । कभी-कभी इस घराने में गायक धमार के बाद तराना गाकर गायन की समाप्ति करते हैं ।

गायकी का जब एक स्वभाव बना तब इनकी तानों और गम्कों में भी ये रंग आया । ध्रुपद धमार का विशेष बानी, खंडारी बानी, का एक खास

लक्षणा माना गया ।

आगरा घराने की गायकी में तानें, लय की देसरेत, चौगुन, अठगुन इत्यादि लय की तानें, बड़े पल्ले की तानें, जबड़े की तानें, गम्क की तानें, सपाट तानें तथा बोल की फिरत भी आती है ।

आगरा गायकी में तानों का विशेष रूप देने का निम्नलिखित ढंग से अपनाते हैं :

त्रिताल की फिरत, फूपताल में फूपताल की फिरत करते हैं । इस प्रकार की फिरत की विशेषता गायक नत्थन खां जैसे कवियों ने दर्शाई है । इन सभी गुणों से युक्त समन्वय से गायकी का एक विशेष स्वरूप बन जाता है । आगरा घराने की गायकी ख्याल गायन तक ही सीमित नहीं है । इस गायकी में धमार, तराना, ठुमरी, होरी इत्यादि में विशेष स्थान रखते हैं । आगरा घराने की गायकी जोरदार आवाज, तानें तथा लय बांट प्रधान है । अतः स्पष्टतः कहा जा सकता है कि यह गायकी बाक्रमणकारी है । स्वर और लय के पंच आवाज लगाने की पद्धति में, खरोच गाने से सुरदापन आया । इससे कलाभव्य वास्तु शिल्प के समान बन गयी ।

इसमें ^१ बन्दिश को खूबसूरत ढंग से उपस्थित करने की उत्कृष्ट शैली है । इस हेतु चीज (गीत) में से स्थलों को चुनकर उनमें स्वर का उतार-चढ़ाव दिखाया जाता है । इसमें चीज की आवायगी (गीत की अभिव्यक्ति) में बहुत खूबसूरती आ जाती है । फिर सारी बन्दिश से एक-एक टुकड़े को लेकर बोलतान द्वारा उसमें अलंकरण पैदा किया जाता है । यह पुरानी परम्परा है जिसे 'स्थायी भंजनी' कहते थे । यदि पूरे गीत को एक साथ अलंकृत रूप में गाते थे तो उसे 'रूपक भंजनी' कहते थे ।

आवाजों का लाव

आगरा घराने में जवारीदार आवाज उत्पन्न करते हैं । वजनदार

तानों तथा गम्क पर जोर होता है। तानें तो इस प्रकार लाते हैं जैसे कि सेना ने युद्ध घोषा बोल दिया हो।

आगरा घराने की पद्धति वैसे नकली तो है लेकिन स्वर रेंक कर, ठेलकर अथवा खुरचकर लगाने वाली है। निश्चय ही वे उसमें एक किस्म का 'गाज' ले आने में सफल हुए। किराने में घराने में रगड़-रगड़ कर आवाज चिकनी बना डाली तो इन्होंने इसे खुरचकर लगाने की अपनी विशिष्ट पद्धति के अनुसार खुरदुरा बना डाला। आगरा घराने के आवाज लगाने का लाव इस प्रकार है जैसे कलाकार अपने कला का निर्माण किसी वास्तु कलाकृति के समान करता हो। इस गायकी की खास विशिष्टता क्राम्पाता स्वर एवं लय के उनके विशिष्ट सामंजस्य में ही निहित है रेंक या ठेलकर आवाज लगाने की उनकी पद्धति में नहीं है।

आगरा घराने को देखें तो आवाज लगाने की उनकी पद्धति अनुनासिक और इसके अलावा रेंककर या खुरच-खुरच कर लगाने की है। पर निश्चय ही उसमें एक किस्म का गाज ले आने में सफल हुए।

प्रो० मंगलकर ने कहा है- यह किले के बुर्ज के प्रतीक को साक्ष्य करने योग्य ही विजिगीष्णु, युयुत्सू एवं आक्रामक है। तानों का उनका सिलसिला शुरू होते ही ऐसा लगता है जैसे सेना की टुकड़ियों ने चारों ओर से धावा बोलकर घमासान युद्ध मचा दिया हो।

आगरा गायकी का श्रोता आवेग से ही नहीं परन्तु अपनी समझ से काम लेता है। गायक के गायन का वह स्वयं भावात्मक अनुभव करता है। चाहे वह वात्सल्य हो या अनुराग या करुणा या श्रृंगार। श्रोता की भावात्मक प्रतिक्रिया में समझ होती है केवल भावोन्माद नहीं होता। आगरा गायकी के लिए फियाज कहते थे कि- 'श्रोता की आंख से आंख मिलाने ही में संगीत का मिलाज बनता है। जब तक इस प्रकार का पारस्परिक सम्बन्ध नहीं होता, तब तक संगीत का पूरा आनन्द दोनों में से एक को भी नहीं आता

१- घरानेदार गायकी, पृ० सं०-३१-३४ : लेखक वामनराव देशपाण्डे।

वह बड़ा सागर मित तत्व है ।

आगरा घराने के शिष्य वर्गों की विशेषता

इस सन्दर्भ में आजकल के इस घराने के एक गायक श्री जगन्नाथ बुआ पुरोहित का उदाहरण है । उनके गायन में उस घराने की रँककर, ठेलकर आवाज लाने की प्रकृति नहीं है इसलिए उनके शार्गिंदों में भी नहीं है ।

फैयाज सां की आवाज में डाले स्वर की पल्लेदार आवाज, आवाज में मोटापन, मध्यलय, गायन को अदा करने का अपना निजी ढंग जवड़े तथा गम्कों द्वारा मुखड़ावन्दी का अपना विशेष प्रयोग इनकी विशेषता है ।

आगरा घराना चूंकि लय की ओर झुका है इसलिए वह बुद्धिप्रधान कम है । इनके स्वरों की फिरत भी बेजोड़ थी, इनकी तान ऐसी गुंजती की मानो समुद्र में लहर उमड़ती चली जा रही हो ।

फैयाज सां की आवाज स्वभाव प्रकृति में नीचे स्वर की थी, उन्होंने सप्तक के सफेद सा को णड़ज बनाकर गाया । इस आवाज में वजन विलम्बित लय में नोमतीम थे आलाप में गाम्भीर्य था ।

आगरा- घराने के नामी गायक, धग्धे खुदाबख्श स्थाई-ख्याल खूब गाते थे जिसे कि इन्होंने ग्वालियर के नत्थन पीरबख्श से लिया था । इनकी आवाज साफ और गोल हो गई जिसमें सुरों की सचाई से बेहद असर पैदा हो गया था । उनकी गायकी में नत्थन पीरबख्श की फलक आती थी । ये आलाप, होरी, ध्रुपद, खूब गाते थे ।

शेर सां जो धग्धे खुदाबख्श के मतीज थे, उनकी गायकी में, स्थायी ख्याल बड़ा ही दिलचस्प गाते । ताने फिरत, बड़ी दमदार होती थी ।

गुलाम अब्बास सां जो बस्थाई ख्याल गाते थे, इनकी सांस बहुत लम्बी

थी । गाते समय सुरों पर ठहर जाते थे । यह उनकी विशेषता थी । बार-बार एक नए अन्दाज के साथ सुर लगाते थे । इन्होंने घमार, होरी, अपने ममेरे भाई घसीट खां से सीखा था ।

कल्लन खां श्रेष्ठ गायक थे जो अपने पिता घग्घे खुदावरख की गायकी पसन्द करते थे । इन्होंने अपने पिता को शार्गिद, फं विश्वम्भरदीन से, घराने की बहुत चीजें सीखी थीं । होरी, ध्रुपद भी सीखा था ।

नत्थन खां की गायकी की जानकारी बहुत कुछ घसीट खां और खाजावरख से मिली थी । इनकी गायकी में स्थायी अन्तर का भरना बहुत, बोलतान, लयदारी, आदि बातें विशेष थीं । ये बहुत ही विलम्बित लय में गाते थे । तबले में ठेका लगाना मुश्किल का काम हो जाता था । ये विलम्बित लय में स्पष्ट गाते थे एवं विलम्बित, मध्य, द्रुत, आदि तान की फिरत में इस प्रकार दिखाते एवं सम पर इस प्रकार गाते कि श्रोता दंग रह जाते थे । शुरू आलाप से करते हैं उसके बाद होरी ध्रुपद गाते थे उनके गले में फिरत नहीं थी सीधा सच्चा सुर लगाते थे । सुर मुद्रा में किरकिरी पैदा नहीं होती थी । जब खां साहब अस्थायी ख्याल शुरू करते विलम्बित करके द्रुत की लय गाते थे ।

कहा^१ जाता है नत्थन खां साहब के साथ संगीत में दिल्ली के मशहूर मुजफ्फर खां थे । खां साहब ने तिलवाड़े में एक अस्थाई शुरू की मार लय उनकी मर्जी के मुताबिक नहीं थी । इसलिए इन्होंने ठेका जरा ० न ० बजाने के लिए कहा । सुनते ही मुजफ्फर खां ने ठेका ० न ० में कर दिया । खां साहब की पहली से ही गाने की आदत थी । वे जोर शोर से लय में गाते रहे । मुजफ्फर खां सीधा और सच्चा ठेका लगा रहे थे । खां साहब ने कहा, 'आप भी जरा बजाते रहें, मैंने तो आपकी तारीफ सुनी है, यह सुनकर मुजफ्फर खां साहब बोले, 'इस लय में ठेका बजाना मुश्किल हो रहा

१- संगीतज्ञों का संस्मरण, पृ० सं०-१११, लेखक- विलायत हुसैन खां ।

हैं सिर्फ ठेका लगा रहा हूँ। इसी को सब कुछ समझ ली जिर। यह आप ही का काम है जो इतना बिलम्बित लय में बेधकान गा रहे हैं।

नत्थम खां की लयदारी के बारे में बहुत घटना सुनाई पड़ती है। लोग इनको 'लय के बादशाह', 'लय आपकी गुलाम है' कहते थे। कहा जाता है कि एक रोज कामताप्रसाद तबला बजा रहे थे खां साहब गा रहे थे। मूँमरा ताल बहुत ही विलम्बित लय में बजाई जा रही थी। इसी समय गाते गाते खां साहब कोई ज़रूरी काम भास्कर बुवा को कुछ समझाने ली (ये घटना भास्कर राव के यहां धारवाड़ में घटी थी जहां खां साहब ठहरे थे) इधर कामताप्रसाद ने लम्बी चौड़ी गत शुरू कर दी। वे समझ रहे थे कि खां साहब को समझना मुश्किल होगा। मगर जो ही गीत का चौथाई हिस्सा बाकी था खां साहब ने बलपेव लगाते हुए तान ली और खूबसूरती से समझ पर आ गये। इन घटनाओं से पता चलता है खां साहब लय के बादशाह थे।

मुहम्मद खां की गायकी में होरी, ध्रुपद, सरगम, तराने, अस्थायी ख्याल शामिल था। इन्होंने अपने शगिर्दों को अन्नोफ रागनियां सिखाईं जो कि खूब प्रचार में है। इस घराने की गायकी को भी सीखी। इन्होंने बालाप, होरी, ध्रुपद की बहुत सी चीजें (बन्दिशें) भिन्न-भिन्न रागिनियों में रची। इन्होंने अपने पुस्तकों में रागों के भेद, स्वरूप, वदायी का ढंग, चलन, फड़, आरोह अवरोह आदि का वर्णन भी किया है।

लतीफ खां जो प्यार खां के मफले बेटे थे। इन्हें अपने घराने के बुजुर्गों से अस्थायी ख्याल की तालीम मिली।

गायकों की गायकी में वन्तर

विलायत हुसैन खां की गायकी आगरा घराने की थी। खां साहब, फैयाज खां की गायकी आगरा घराने की थी कि नहीं, निश्चित रूप से उत्तर देना कठिन है। आगरा घराने की नामी गायकी विलायत हुसैन खां की गायकी

में थी जिन्के लड़के यूसुफ हुसैन खां थे । इनकी गायकी और लताफत शराफत की गायकी में उस्ताद फयाज खां की गायकी की फलक आती है । यूसुफ खां की गायकी में पिता विलायत हुसैन खां की गायकी की फलक है । विलायत हुसैन खां नत्थन खां की गायकी गाते थे । फयाज खां की गायकी बहुत कुछ आगरा गायकी थी एवं अपना भी कुछ अंश था । घग्घे खुदावरख की गायकी में आगरा गायकी की असलीयत है और वही गायकी नत्थन खां साहब और गुलाम अब्बास खां साहब ने सीखी । फयाज खां ने गुलाम अब्बास से सीखा ।

निष्कर्ष यह निकलता है कि आगरा गायकी जो विलायत खां गाते थे वैसी की वैसी थी जो नत्थन खां से मिली थी । फयाज खां की गायकी में वे अपना व्यक्तित्व अंश लाते थे । खूद आगरा घराने का अंश उनकी गायकी में नहीं कहा जा सकता । तान, गम्क, बोलतान, का सम्बन्ध फयाज खां का आगरा घराने का था लेकिन स्वर लगाने और बोल बनाने का ढंग अपना था । फयाज खां मध्य लय में गाते थे । एकताल में बहुत कम गाते थे । इसके विपरीत विलायत हुसैन खां विलम्बित द्रुत दोनों में गाते थे । एक कारण ये भी था कि आगरा घराने की शुद्ध गायकी विलायत खां साहब गाते थे । ग्वालियर घराने की गायकी विलम्बित द्रुत है विलायत हुसैन खां इस ढंग से गाते थे । आगरा गायकी मध्यलय में नहीं थी विलम्बित द्रुत दोनों थी । फयाज खां की गायकी अधिकतर मध्यलय की थी एवं उन तक ही सीमित थी । अपनी बन्दिश बनाने का ढंग आगरा घराना में ही है । आगरा घराने में वक्र राग तथा नामी राग भी गाया जाता था ।

आगरा घराने के गायकों की कुछ बन्दिशों के उदाहरण

आगरा घराने के गायकों ने बहुत सी बन्दिशें बनायी हैं । पृथक् पृथक् गायकों ने अपनी बन्दिशों में अपने सांभौतिक शब्द दिये हैं।- जिससे ये पता चल जाता है कि किसकी बनाई बन्दिश है जैसे-

- (१) फयाज खां (प्रेमपिया) ।
- (२) विलायत हुसैन खां (प्राणापिया) ।
- (३) लताफत हुसैन खां (प्रेमदास) ।
- (४) युनुस हुसैन खां (दर्पणापिया) ।

वास्तव में फयाज खां साहब की बन्दिशों में ' प्रेमपिया ' बाता है, विलायत हुसैन खां साहब की बन्दिशों में ' प्राणापिया ' एवं उस्ताद लताफत हुसैन खां की बन्दिशों में ' प्रेमदास ' युनुस हुसैन खां की बन्दिशों में ' दर्पणापिया ' अजमत हुसैन खां की बन्दिशों में ' दिलरंग ' जहूर खां—खुर्जा वाले की बन्दिशों में ' राम दास ' महबूब खां (दरसपिया), काले खां (सरपिया) तख्खदुक्हुसैन खां (विनोद पिया) बाता है। चीजों की नयी नयी रचना के विषय में बागरा घराने के गायक सजीवशील रहे हैं।

कुछ प्रसिद्ध बन्दिशें फयाज खां की जो ' प्रेमपिया ' के नाम से हैं जैसे—

- ‘ सारि उमरिया मोरी (सारंग में)
- ‘ मोरे मंदिर क्वलों नहीं बाये (जैजवन्ती)

गायकों में मरहूम खां साहब नत्थन खां

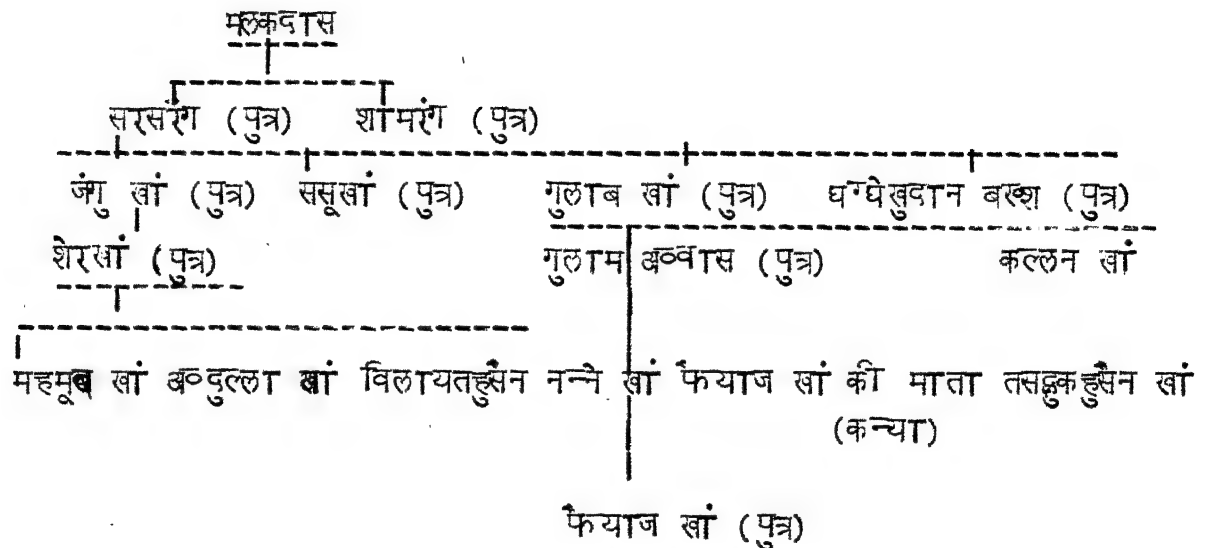
पं० खान नत्थन खां बागरा खानदान के जवाहर थे। अपनी बुद्धि और मेहनत से आपने एक खास गायकी पैदा की थी जिसका बहुत गहरा असर मरहूम खां फयाज खां की गायकी पर पड़ा था। जैसा वे लोग कहते हैं जिन्होंने इन्का उन दिनों का गाना सुना था।

स्वर्गीय भास्कर बुआ बख्ते और स्वर्गीय बावली बाई ये दोनों मशहूर महाराष्ट्रीय कलाकार उन्हीं के चेले थे और कुछ साल आप बम्बई में रहे थे। खां विलायत हुसैन खां को लिखने का और कविता का शौक था। दरअसल आप पहले के राजपूत हिन्दू थे। मलकदास कर के पुरखो से लेकर आगे की वंश परम्परा

१- संगित कला बिहार जनवरी १९५१ (प्रौ० वी०बार० देवघर) ।

पूरी मिलती है जो इस प्रकार है-

पुरखों से 'शामरंग' तक इस खानदान में ध्रुपद-धमार ही गाया जाता था ।



शामरंग के सबसे छोटे लड़के खुदाबख्श, जो धग्घे होने से लोग उन्हें गग्गे खुदाबख्श फुकारने लगे । उनके तीनों भाई खानदानी इलम में मुरब्बी हो गये । खुदाबख्श की पैदायशी के कारण आप गाने में फिक्कड़ गये । इससे सभी भाई हैठी करने लगे । इस बात से खुदाबख्श चिढ़ गये और ग्वालियर चले गये जहाँ उस वक़्त नत्थन पीरबख्श (हसू खां हद्दू खां के दादा) वा बसे थे । आपके पास खुदाबख्श गये और चरण छूकर बोले कि उस्ताद जी आप मुझ ख्याल की गायकी सिखाइये, ध्रुपद गायकी मुझसे अच्छी नहीं जाती, नत्थन पीरबख्श ने बावाज सुनकर रियाज करवाया । धीरे-धीरे बावाज सुलने लगी । बागे चलकर ख्याल गायकी में खूब तरकी पाई । आपने अपनी गायकी से अपने भाइयों को चकित कर दिया ।

धग्घे खुदाबख्श गायकी में तैयार होकर नामकरी पाने लगे और उनके बाद सभी ख्याल गाने लगे । धग्घे खुदाबख्श के दोनों लड़के जंगू खां के बेटे शेर खां से सभी अच्छे तैयार हुये । गुलाम अब्बास खां मिर्जाज के थे वे रोज तालीम देते और अपने सामने नत्थन खां से रियाज करा लेते थे । जब मौका

पाते वे दूसरे गायकों से चीजें लेने की कोशिश करते । मार गुलाम अब्बास खां इस बात से नाराज रहते । फतेहपुर सीकरी में घसीट खां धुपद दिये रहा करते थे जो अपने हुनर में खूब ही तैयारी रखते थे । इस तरह १०-१२ साल आगरे में शिक्षा हो जाने पर नत्थन खां आगे का तालीम के लिए जयपुर को खाना हुये जहाँ कई कलाकार रहा करते थे ।

आगरा घराने के खां साहब विलायत हुसैन खां

उनकी तालीम मुहम्मदबख्श से मिली जिन्होंने इन्हें दत्तक लिया था । उन्होंने अपने भाई करामत खां को तालीम देने के लिए कहा । करामत खां ने विलायत खां को आलाप और धुपद पमार पिलाया । अपने कुटुम्ब के वुज्जा अपने छोटे दादा कल्लन खां से विलायत खां ने अस्थाई ख्याल की तालीम पाई उन्होंने बाईस उस्तादों से कुछ न कुछ सीखा ।

उनकी रागें मुख्यतः मल्लाह केदार, नट विहाग जोग, धनाश्री, बहापुरी तोड़ी, कुकुम्ब विलावल आदि । कई रागों में उन्होंने चीजें बांधी हैं ।

रायसा कानड़ा में उनकी बन्दिश— 'मन मोहन लीनो श्यामसुन्दर' 'राग नंद में' 'अजहु न आये श्याम' 'राग चमन में' 'मैं बारी बारी जाऊंगी' है । बम्बई में आकर अपने सबसे बड़े भाई साहब महमूद खां साहब के पास उन्होंने आगरा घराने की ख्याल गायकी को सीखना शुरू किया ।

विशेषता एवं रचना :

विलायत हुसैन खां के पास अनगिनत मुश्किल रोगों का संग्रह ही न था बल्कि वे उन रागों और चीजों को सहजता से मामूली रागों की तरह गाने की क्षमता और शक्ति रखते थे ।

संगीत रचनाकार के नाते भी उनकी प्रतिभा ऊँचे दर्जे की थी । कई

अनवरत रागों में उन्होंने चीजें बांधी हैं। वे प्रसाद युक्त भी हैं। जैसे-

- (१) राग जोग - ' धरी फल ह्रीन '
- (२) रायसा कान्हड़ा - ' मन सोहलीनी '
- (३) बहादुरी तोड़ी - सजन की सांवरी

ये चीजें उनकी प्रसादपूर्ण रचना की हैं।

साफ़ी ' प्राण ' बध्ना ' प्राणप्रिया ' उपनाम से उन्होंने ये चीजें बांधी हैं। जानकारों की राय में उनमें से कुछ चीजें ' दरसपिया ' की बराबर करती हैं।

बागरा घराने के मुख्य गायक विलायत हुसैन खां

विलायत हुसैन खां जो निसार हुसैन खां के चौथे बेटे थे। ये १९वीं शताब्दी के नामी गायक एवं बागरा घराने के प्रचलित गायक थे। उनकी गायी हुई आलाप और धमार रामकली ' चली बाज शाम ' विलम्बित त्थाल तिलवाड़ा ' ' मत कहो करोरी ' है।

राग बिलावल में ' तुलसी जपाकर ' और कुकुभविलावल में ' तेरो रंग '। उनके रेकाड़ों में राग अलिया बिलावल, देवगीरि, कुकुभ, नट बिलावल।

विलायत हुसैन खां के थोड़े एवं तुलनात्मक और विस्तारपूर्णक अप्रचलित प्रकारों में बिलावल, आसावरी, तोड़ी, सारंग, श्री कल्याण केदार, नट, विहाग, कान्हड़ा मालकोश और मल्हार। ज्यादातर गाते थे पंचम मोहनी, कुछ बहारों में बसन्त बहार। खां साहब के जोड़ रागों में रामकली और सुन्दरकली, गौरी और ललितागौरी हेमकल्याण और खेमकल्याण।

प्रमुख रागों में सारंग, फुलतानी, मारवा, भीमफलासी, पूर्वी, श्री तोड़ी, थमन, केदार, मैख, ललित, हिंडोल, देसकार, जौनपुरी देसी,

वृन्दावनी, विहाग, वागेश्वरी, कायानट, पूरिया जैजन्ती, दरबारी, अड़ाना, माल्कोश सोहनी, परज ।

बागरा घराने के मरहूम खां साहब फयाज खां

फयाज खां बागरा घराने के प्रफुल्लित पुष्प हैं, उन्हें इस घराने से पोषण मिला और इस घराने को उन्होंने पोषित किया । पितृवंश से खां फयाज का नाता सुप्रसिद्ध ' रंगीले ' घराने से लगता है । इस घराने के चीजे बहुत सुन्दर और आकर्षक थीं ।

इस घराने के प्रसक्त मियां रमजान खां रंगीले (सिकन्दराबाद वाले) महाराज मानसिंह जोधपुर दरबार के खण्डारी बानी के उच्चकोटि के ध्रुपदिये खां इमासबख्श के शार्गिंद थे । रमजान खां एक उच्चकोटि के रचयिता थे और अपनी रचनाओं में उपनाम का प्रयोग करते थे ।

फयाज खां की तालीम गुलाम अब्बास खां से हुई और होरी, धमार, ध्रुपद और बाद में ख्याल शैली की विद्या उन्होंने से पायी । फयाज खां ने कुछ शिद्दा अतरौली के महबूब खां अर्थात् अपने ससुर से ली । इन दोनों शैलियों के संगम से उनकी एक निजी शैली उत्पन्न हुई ।

खां साहब ने गणपतराव भैया, जो ठुमरी, दादरा के निष्णात थे, से इस ढंग को अपनाया ।

और भी खानदानी ग्रहण करने योग्य उन्होंने सीखी जैसे कि- अपने प्रथम श्वसुर, अताहुसैन खां के पिता, उस्ताद महबूब खां (दरसपिया) और उनके बहनोई काले खां (सरसपिया) से उन्होंने कई चीजे प्राप्त कीं । इस तरह उत्तर हिन्दूस्तानी संगीत के सभी ंग ध्रुपद, धमार, अस्थाई- ख्याल ठुमरी, दादरा, गजल पर अधिकार पाकर ' चौमुखे ' गवये बने ।

गायकी :

खां साहब की वावाज स्वभाव या प्रकृति से नीचे स्वर की थी ।

उन्होंने मन्द्र सप्तक के सफेद सा को षड्ज बनाकर गाया । इस आवाज में इतना बल, वजन और ज्वारी की सांस थी कि उनके संगीत में अनोखापन आ गया ।

उपाधियाँ :

मान-सम्मान में कभी न रही, मसूर के महाराजा ने 'आफतावे मूसी की' बड़ीदा के महाराजा ने 'ज्ञानरत्न', नागरियों की ओर से 'संगीत सम्राट', लखनऊ के मेरिस कालेज के तरफ से 'संगीत रत्नाकर बनारस आल इण्डिया म्युजिक कान्फ्रेंस से 'संगीत बूडामणि' और 'संगीतरंजन' इलाहाबाद कान्फ्रेंस से संगीत भास्कर और 'संगीत सरोज' की उपाधियाँ मिलीं ।

उस्ताद फियाज खां के कारण ही बागरा घराना इतना मशहूर हुआ । ये घराना मूलतः ध्रुपद घरानों का था । इसी से इनकी ख्याल गायकी पर भी अन्य किसी घराने की अपेक्षा ध्रुपद शैली का कहीं ज्यादा प्रभाव है । जो इनके वंदिश शुरू करने के पहले नोम-तोम के आलाप स्वरों के उतार चढ़ाव में सहजता, लयकारी की विविधता, मोड़, गमक आदि का विशेष ढंग से प्रयोग आदि है । इनका नोम-तोम शैली का आलाप, कम ही सुना गया है । इसके अलावा तिहाई लगाने का ढंग, स्वरों की स्थिरता और उलट फलट तथा फिरकत भी बेजोड़ थी । ख्याल के बाद एक बे बाद एक तान उनकी पाटदार गूंजती आवाज में ऐसे निकलती चली जाती थी जैसे समुद्र के लहर एक के बाद एक उमड़ती चली जा रही हो ।

वास्तव में इनकी ख्याल गायकी में ध्रुपद की गम्भीरता, लयकारी ख्याल शैली की कल्पना शीलता, उपज और सूक्ष्मता तथा ठुमरी आ का भावफला, तीनों का बहुमूल सम्मिश्रण होता था जिससे हर महफिल में ये लोकप्रिय होते थे ।

इनके प्रस्तुत रेकार्ड (ई ए एलपी) में एक ओर राग भंकार था ख्याल दूसरी ओर राग देस में होरी धमार है । इन दोनों ही रचनाओं में इनके घराने की गायकी के कई फा सामने आते हैं । दोनों ओर की चीजें नोम तोम के आलाप से शुरू होती हैं । मारवा थाट के अप्रचलित, राग भंकार में आलाप के समय मींड का प्रयोग बड़ा अनोखा और आकर्षक है । जो इनकी आवाज की विशेषता को भी प्रकट करता है । यद्यपि मींड का प्रयोग इतना अधिक हुआ है कि कुछ समय के बाद अखरने लगता है । साथ ही इसमें इनकी तानों और बोलतानों में भी विविधता और गहराई का अभाव है ।

राग देस के आलाप, होरी में उस्ताद फयाज खां के गायन की खूबी और शैली अधिक स्पष्ट है ।

उस्ताद फयाज खां की गायकी के विषय में फो रविशंकर जी का कहना है, उनकी गायकी में व्यक्तित्व की छाप थी । उनका ' नोम-तोम ' अंश बहुत आकर्षक था । आलापचारी ढंग निजस्व था । भाला आं को वे अपने गले में उतारते थे । धमार गाते समय विलम्बित लय में नहीं गाते थे बल्कि थोड़ा बड़ा के ही गाते थे । खां साहब बड़े- बड़े राग बहुत अच्छा गाते थे । वे सुरका लाव खड़ा- खड़ा उतारते थे । इसका कारण था हारमोनियम का प्रभाव । मेरे एक प्रिय शिष्य शमीम अहमद के पिता गुलाम रसूल खां साहब के साथ संगत हुये । ये खां साहब को बहुत साहस देते । एक सूर से दूसरे स्वर में मींड से लगाना एवं स्वर को एकदम स्पष्ट सूर में लाते ।

उनका विलम्बित ख्याल सबसे अच्छा लगता । उनके ख्याल के बोलतान का आं सबसे मधुर था जिसको कि धमार आं कह सकते हैं । उनकी तानों का दानेदार एवं मर्दाना ढंग से गायन इतना सुन्दर था जिसको कि जबड़ा तान कहते थे । गाने का लय उतना छल्द नहीं था लेकिन ताने गोला बारूद जैसे चलती थीं ।

उनका प्रमुख राग ' नट विहाग ' फन फन पायल बाजे ' रेकांडे में बहुत सुन्दर है । व्यक्तित्व की ह्राप स्पष्टतः प्रत्येक स्वर में पाया जाता था ।

खां साहब फयाज खां (बनुवादक श्री दण्डेकर)

एक जलसे में : खां साहब के दो शिष्य अताहुसैन तथा मुहम्मद वशीर तंबूर सम्हाले बैठे थे । उनके पड़ोस में कोई दो नौसिखिये शिष्य थे । ये था— खां साहब का ठाट । तबला मल्लिने पर विष्णु पन्त जी ने हाथ पर थाप देकर उसमें से ' धिन् ' सा गम्भीर ध्वनि निकाली । उसी को संकेत रूप समझ खां साहब ने महफिल को अभिवादन करते हुये तम्बूरे के स्वर में अपना स्वर मिला दिया । उस भरावदार गम्भीर ध्वनि सम ने सब श्रोताओं को गायक की ओर आकर्षित कर लिया । खां साहब स्थिर गम्भीर गति से रात की पूरिया के स्वर बालापने लगे । मन्द्र, तीव्र, मध्यम से लेकर मध्य का मेल विषय तक उनका स्वीकरण हो रहा था । मीड से पल्ला काटकर हर समय जब वे बड़ज पर आ उतरते तब एक दिव्य समां सा बंध जाता । जहां खां साहब रुक गये वहीं से पीछे बैठे हुए शिष्य बारी- बारी से राग का आलाप शुरू कर देते । नवीन स्वरों की रचना निर्माण करते हुए फिर मूल स्वर पर आकर विष्णु पन्त की बजाई हुई सम की ' धिन ' का स्वागत करते । ' देरे ना ' नूम आदि शब्दों सहित आलाप शुरू की । दस पांच मिनट तक इन रागवाचक स्वरों के साथ जब खां साहब गंधार पर गकर प्रस्तुत हुये तो पूरी महफिल वाहवाह बोल उठी । इतनी खां साहब के गायी हुई वह पूरिया गंधार सधी थी । अब्दुल करीम खां तथा भास्कर बुआ की याद आकर बांसें आनन्दाश्रवों से सजल हो गईं । उनके कण्ठों से भी यही गंधार इसी प्रकार अवतरित हुआ करती थी जब बार- बार मन्दसप्तक में उतरते हुए खां साहब फिर गंधार पर आ जाते तब यही प्रतीत होता कि वही गंधार प्रशिक्षण नूतन आभूषणों से अलंकृत होकर पूरे गौरव के साथ उपस्थित हो रहा है । राग की ह्राया पूरी

महफिल पर हाँचुकी थी । इतने में मेरे पड़ोस में बैठे हुए सज्जन ने मुझसे कहा-
 क्यों जी ? क्या खां साहब कोई चीजें गायेंगे नहीं ? बस ये नौम चलता
 रहेगा ? मैंने जवाब दिया महाशय खां साहब धूपदिये हैं । आपका गायन
 चलता रहेगा ? मैंने जवाब दिया महाशय खां साहब धूपदिये हैं । आपकी
 गायन पद्धति में यही संकेत है कि प्रथम राग का स्वरालाप कर उसके पश्चात्
 ध्रुवफ अथवा होरी गाई जाय । इसी को नौम तोम कहते हैं । तब कहीं
 सज्जन को ढाढ़स बंधा । खां साहब ने तार सप्तक का गंधार लाकर आहिस्ते-
 आहिस्ते आलापों में वृद्धि करना प्रारम्भ किया । महफिल रंगने लगी ।
 दुगुनाई-चौगुनाई में धिर धिर नौम तोम आदि बोलों की निर्मित होने लगी ।
 खां साहब तथा शिष्य मानों परस्पर में स्पर्धा कर रहे हों । शिष्य किसी
 उठाव को लेकर स्वरों का खाल सामने उपस्थित करते कि अचानक खां साहब
 सुस्मित वदन से सहजतया उन स्वर मण्डल की पूर्ति कर 'सा' पर उतरते
 हुए उन्हें जवाब देते । ऐसे रंगतदार दांवपैव और स्वरों के साथ बोलों की
 निर्मित शुरू थी, कि श्रोतागण प्रसन्नता की चोटी पर आरुढ़ होने लगे और
 'क्या खूब' से महफिल गूंज उठी । इतने ही में खां साहब ने फिर से
 षाड़ज पर पहुंच कर जाणा भर वही मुकाम करते हुए 'माई' सपने में आये
 यह पूरिया की ही त्रिताल बद्ध चीज मध्य लय में शुरू कर दी । चीजों के
 बोलों को भी उन्होंने इस ढंग से स्पर्श किया कि दूसरे आवर्तन को ही एक सुन्दर
 मुखड़ा बजाते हुए विष्णु पन्त समय पर आ पहुंचे । उन्होंने त्रिताल बजाना
 शुरू कर दिया । ताल उन्हें मानो अवगत ही था । अब तक कि रंगत में
 यत्किंचित कभी न निर्माण होने देते हुए इस राग गायन का दूसरा प्रवेश
 सहजतया प्रारम्भ हुआ ।

पूरिया की ऊपर लिखित चीज 'माई' शब्द खां साहब इतनी
 विभिन्न तरंगें निर्माण कर गाया करते कि इतने विभिन्न अर्थों से सजाया
 करते कि गायकों के लिए श्रद्धा की कोई आवश्यकता नहीं ।

इतने में किसी ने फर्माइश की कि भीम-फलासी गाई जाय खां साहब

बदव के साथ अब यह है कि इस वस्तु पर हम रागिनों को गाया नहीं करते
 मगर बाफ़ो भी नाराज नहीं करना चाहते । फिर अपनी मंजी हुई आवाज
 में उन्होंने थोड़ी देर तक भीमपलासी की आलापी की ओर उसके बाद ' अब हू
 न आये शाम ' ये ङंगदार नवीन पद्धति की त्रितालबद्ध चीज शुरू की । ' आये '
 शब्द पर वे ऐसी लोचदार तथा मधुर घसीट गाया करते कि वही चरण बार-
 बार सुनने की इच्छा होती । ' बाज़ार कैसे कर मन समझाऊँ ' ये बोल
 अत्यन्त ङंगदार लय में बार- बार उच्चारते हुए इसी चरण को भिन्न- भिन्न
 पद्धतियों से लयबद्धता से गूँथने में उन्होंने असामान्य लय का प्रदर्शन किया । इस
 पंक्ति को गाते हुए उनका भरदार गम्भीर कण्ठ मृदुतम हुआ करता । उस कण्ठ
 से बड़ी व्याकुलता से शब्द असीम विरह व्यथा फ़ट किया करते । भास्कर बुआ
 के पश्चात् कण्ठ पर इतनी फ़ड़ शब्दों का भावनानुकूल उच्चारण करने की
 पद्धति तथा त्वरित रसोत्पत्ति करते हुए महफिल में रंग भरकर उस पर विजय
 पाने की शक्ति इनका एकत्रित दर्शन मुझे खां साहब में हुआ । इसी लिए
 खां साहब गाते समय चारों ओर दृष्टिसे फ़र श्रोताओं की पात्रता का अन्दाज
 किया करते थे । इसी नीति का अवलम्ब कर वे चीजों का चुनाव करते थे ।
 तथा समय भी निश्चित कर देते थे । इसी नीति पर ध्यानदेकर वे चीज का
 स्थाई अन्तरा स्वच्छ वाणी से तथा ङंग से रसपूर्ण कौशल से गाकर उसे अनेक
 प्रकार के बोल स्वरों से सुशोभित करते हैं । श्रोताओं का चित्त भी अपनी
 ओर आकर्षित कर लेते हैं । वे राग के चलन को सर्वतोपरि शुद्ध रखते हुए राग
 वाचक स्वरों को पंक्तियां बार-बार श्रोताओं के सम्मुख उपस्थित करके राग का
 शुद्ध स्वरूप स्पष्ट करते हैं, छोटे- छोटे गम्क हरकतें, सुरीले खटके तथा गिट किड़ियां
 आलापते हुए श्रोताओं के अन्तःकरण को स्पर्श करते हैं । धीरे- धीरे अस्थाई
 अन्तरा भरकर लय की दृष्टि से सुव्यवस्थित बढ़त करते हुए श्रोताओं को नाद
 ब्रह्म में तल्लीन कर देते हैं । एकदम गड़बड़ी में तान तक न पहुँचकर आलापों को
 ही बाहिस्ते- बाहिस्ते तानों में रूपान्तरित करते हुए जोरदार भरदार, गतिमान
 बोलतानों का वर्णाधि ठीक रंग साधना के परमोच्च विन्दु पर चीज समाप्त कर
 देते थे । खां साहब का कण्ठ लय में इतना तैयार हुआ था कि लय को छोड़कर

वे यत्किंचित् भी आलाप तान अथवा स्वरविस्तार नहीं करते थे। गाते समय श्रोताओं को अपने साथ तल्लीन करने का मर्म उन्हें अच्छी तरह से अवगत था (फयाज खां साहब मियां रंगिले के पीते हैं) । मियां रंगिले द्वारा हजारों रंगतदार चीजें बांधने से उनका नाम ' रंगिले ' प्रसिद्ध हुआ । कलीरंग को उनके वंशजों ने उठाया । फयाज खां साहब का मातृकुल भी बड़े ख्यात नाम गवैय्यों का है । उनकी मां के पिता गुलाम अब्बास खां तथा धग्घेखुदावख्श बड़े नाम पर कलावन्ता थे । खुदावख्श का कण्ठ खूब ढीला था इसलिए उन्होंने ' मलुहाकेदार ' मीयां मल्हार, ' दरबारी कान्हड़ा ' आदि में खूब मेहनत की थी । इसी लिए ढीले कण्ठ के योग्य ऐसे रागों में जैसे मलुहा केदार दरबारी कान्हड़ा, मेमल्हार, ' मिया का मल्हार हेमकल्याण उनके गयान में एक विशेष रंगत आ जाती है । प्रसिद्ध बड़े मुहम्मद खां के भतीजे घुपदिये वजीर खां ने बीम बुआ से नागपुर में कहा था ख्यालियों लोगों के रागों के स्वर, तानों की वजह से उच्चकोटि का नहीं रहने पाता ।

बीम बुआ ने अपने संगीत कला प्रकाश के प्रथम भाग में गुलाम अब्बास खां के विषय में कहा ' मैं कल्लन खां के साथ बागरे गया था वहां फौरा बाई के घर जल से मैं गुलाम अब्बास खां का सुनने का मौका मिला था । उन्होंने दो राग गाये ' मियां की तोड़ी ' तथा ' वासावरी ' । ऐसा विलम्बित गाने वाला बाज दुर्लभ है । पहले तो विलम्बित गाना मुश्किल है जिस पर तोड़ी तथा वासावरी जैसे राग । ये राग तानों के नहीं हैं । तानों के राग दूसरे हैं । सभी रागों के तानों की आलापना क्या कोई कौशल है । फयाज खां विलम्बित गाने में इसी लिए परिपूर्ण हैं क्योंकि उन्हें तान पर आने के लिए एक घंटा लगता है । ऐसा शिष्यों की जताने वाले फयाज खां के विलम्बित लय में स्थाई अन्तरा भरने की कौशल्य का मूल उनके दादा (धग्घे खुदावख्श) की तालीम में पाया जाता है । इस पर से यह भी पता चल जाता है कि नत्थम खां तथा खां साहब की गायन पद्धति के कुछ साम्यों का मूल नाता है तथा सह्यास ददा के अनुसार खां साहब तोड़ी वासावरी गाने में बड़े कुशल हैं ।

खां साहब ने अनेक शिष्यों को काम गायन विद्या सिताई-पढ़ाई ।
उनमें के कुछ मशहूर तथा खां साहब का तुलमान गाने वाले इस प्रकार हैं-

- १- अता हुसैन ।
- २- मु० शबीर मुहम्मद खां
- ३- त्वाफी ब्रह्मास ।
- ४- अजमत हुसैन (विलायत खां के साले हैं) ।
- ५- प्रिंसीपल रातन जंकार (मारीस कालेज लखनऊ) ।
- ६- दोलीपचन्द्र वैदी (मास्कर बुवा के शिष्य) ।
- ७- सोहन सिंह (उम्र १२-१३ साल) ।
- ८- शराफत हुसैन खां (कलकत्ता) ।
- ९- श्याम जोशी ।
- १०- चेतसिंह ।

बम्बई के रहने वाले विलायत हुसैन खां के दो भांजे खादीम हुसैन तथा लताफत हुसैन रेडियो पर महफिल में जाते समय खां साहब का अनुकरण करते हुये खां साहब के विषय में निजी भक्ति प्रकट करते हैं ।

यदि खां साहब के प्रिय गायकों की दृष्टिजोष किया जाय तो पता चलता है कि उनकी रुचि तथा चुनाव कितना सौन्दर्यपूर्ण है । प्रख्यात तानरस खां के बेटे उमराव खां (हैदराबादी) कव्वाल बच्चे (देहली इंगदार् चीजों के लिए मशहूर) हद्दू खां (तिमंडी वा ग्वालियर के मुहम्मद खां तथा रहिमत खां (हद्दू खां के बेटे और बाखरी के दो सुप्रसिद्ध ये गवैवे नत्थन खां तथा वास्कर बुवा वस्कर ये हैं । वे गायकी-बागरा घराने के यानी विलायत हुसैन खां के भांजे खादिम हुसैन खां की गायकी के विषय में कुछ वर्णन है ।

खादिम हुसैन खां की गायकी बिल्कुल बागरा घराने की थी ।
खादिम हुसैन खां के भाई अलताफ हुसैन खां का जन्म १९०५ में एक संगीतज्ञ

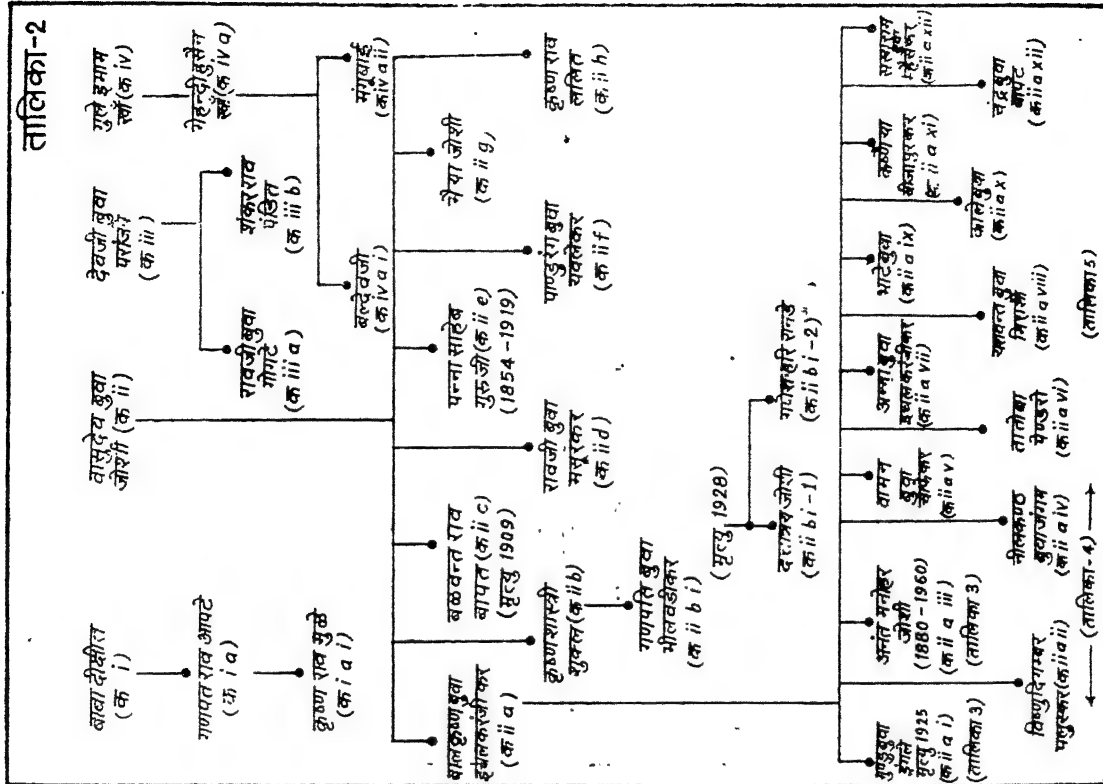
घराने में हुआ । इन्होंने कल्लन खां से तालीम ली । इन्होंने और शिष्या ली - महबूब खां, इलायत खां, गुलाम अब्बास खां, तसददुक हुसैन खां, मुहम्मद खां, अब्दुल्ला खां, विलायत हुसैन खां, नन्हें खां फयाज खां, पं० गनपत राव मन्हेस्कर, मुजफ्फर खां रंगीले, बर्शीर खान, अल्ला दियाखान, वजीर खान आदि संगीतज्ञों से ।

खादिम हुसैन खां को ख्याल के अतिरिक्त ध्रुपद, धमार, ठुमरी का भी ज्ञान था । पिता की मृत्यु के बाद अलताफ हुसैन खां अनेक शागिर्दों को तैयार किया जैसे ज्योत्सना भोले, सरस्वति बाई, फातरफेर, सगुणा कल्याणपुरकर ।

खादिम हुसैन तीन नये राग बनाये थे । सुन्दर श्री, पंचम हिंडोला, ललित भैरव । इसके अतिरिक्त प्रचलित व अप्रचलित रागों में कल्याण, रामगौरी, ललिता गौरी, दीपक केदार, चम्पक विलावल, धानेश्री हिंडोला ; पटदीपक, पूर्वी, सावन्तसारंग आदि ।

ग्वालियर घराना

तालिका-2



† ग्वालियर घराना †

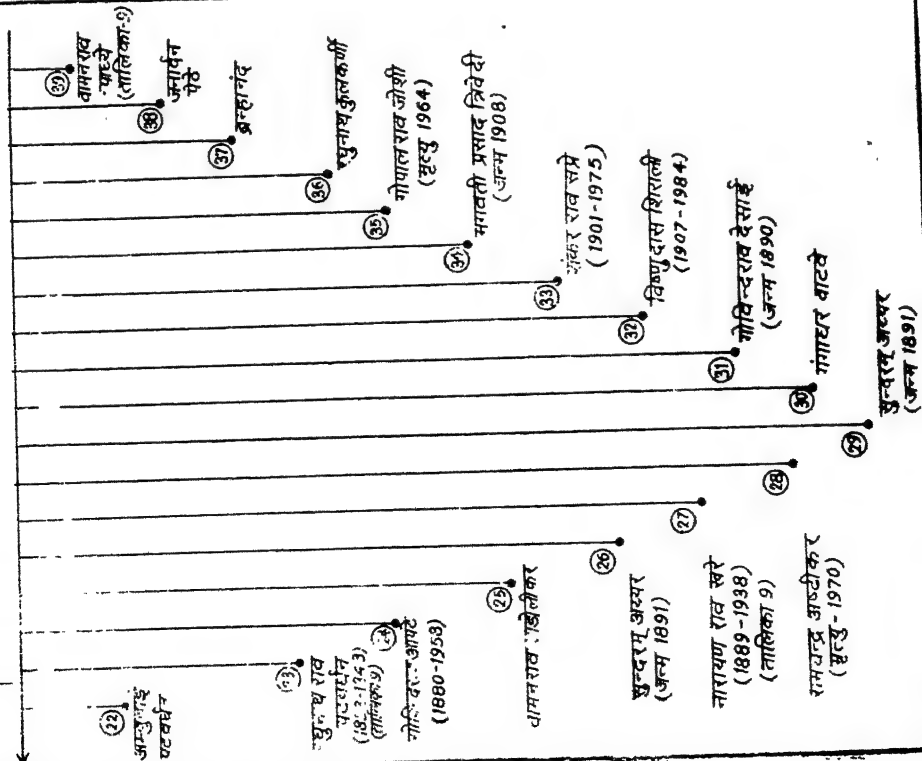
तालिका-1

नवालियर घराने की
गुरु शिष्य परम्परा

नन्थन पीरबक्श (19 वीं शताब्दी का प्रारंभ)

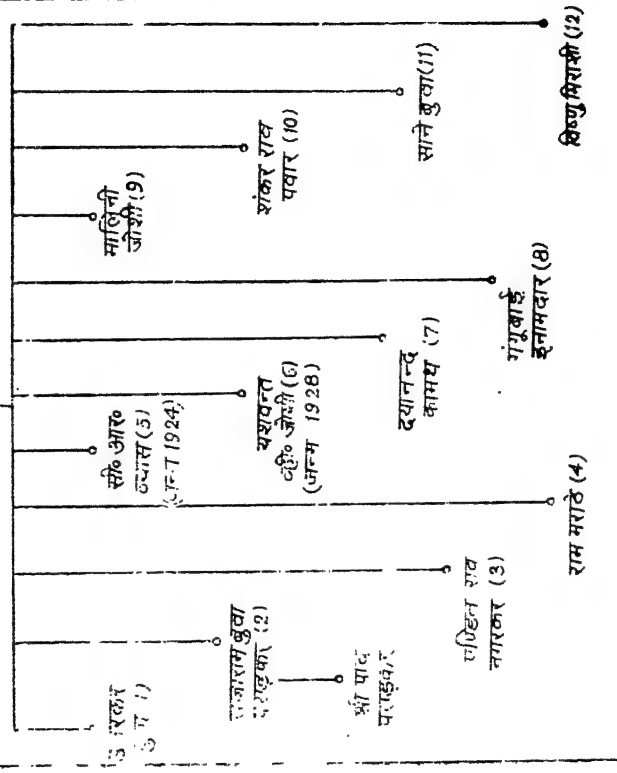
(तालिका-4 ii)

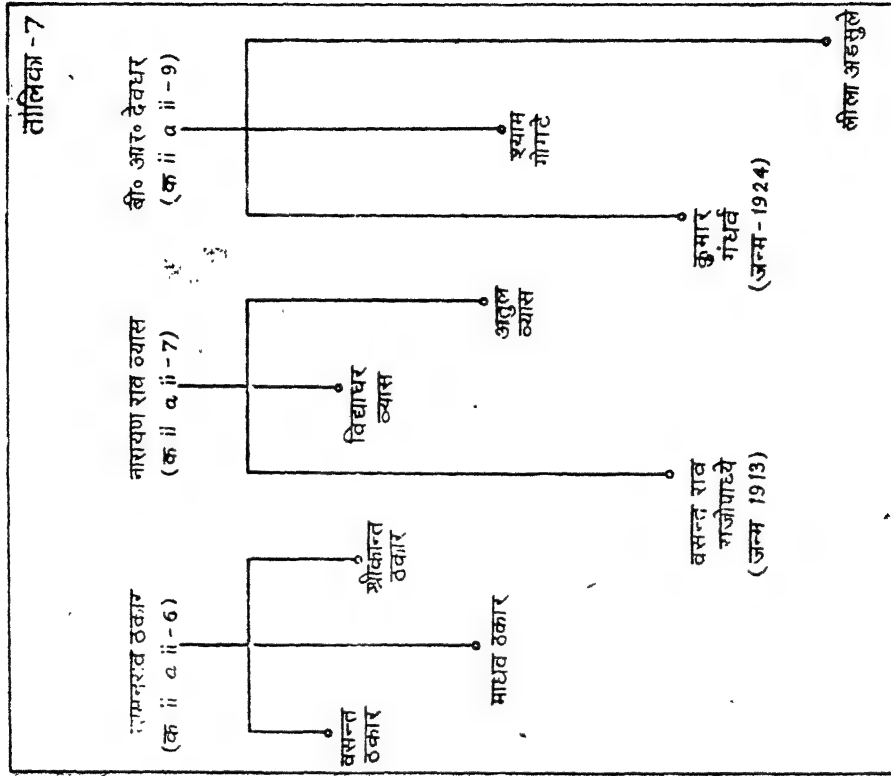
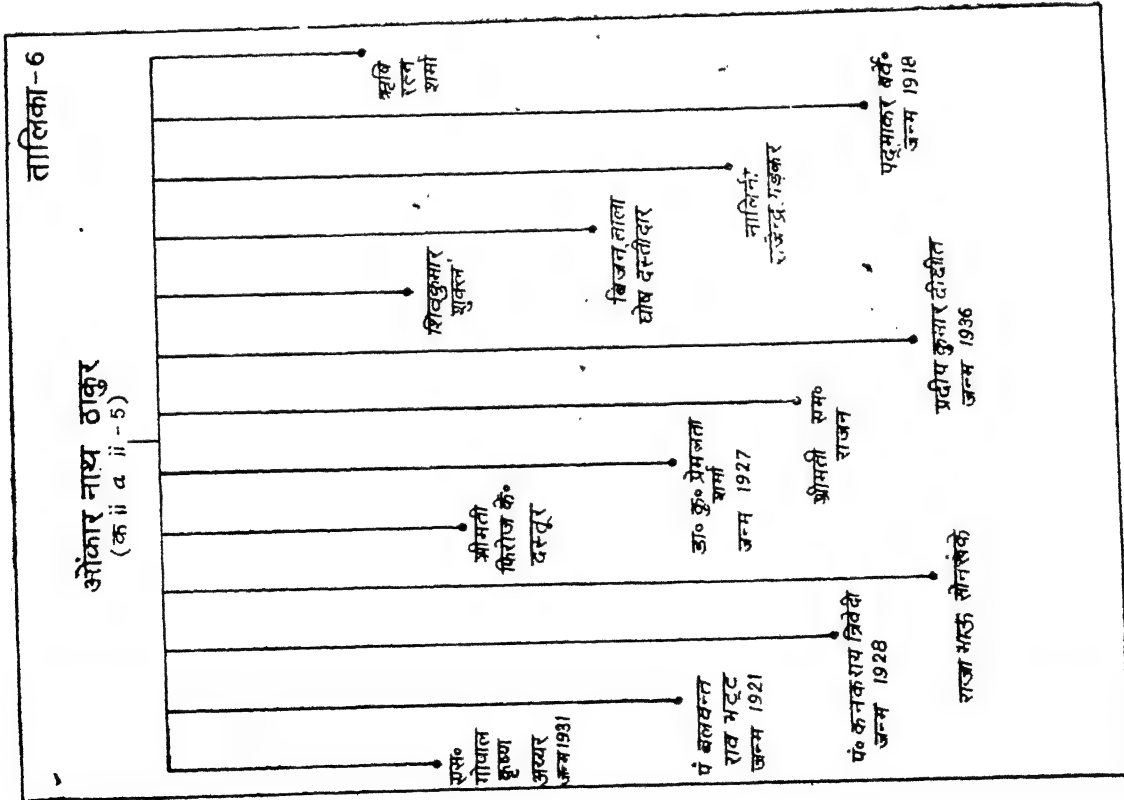
विष्णु दिगंबर पलुस्कर
(क्र ii a ii)



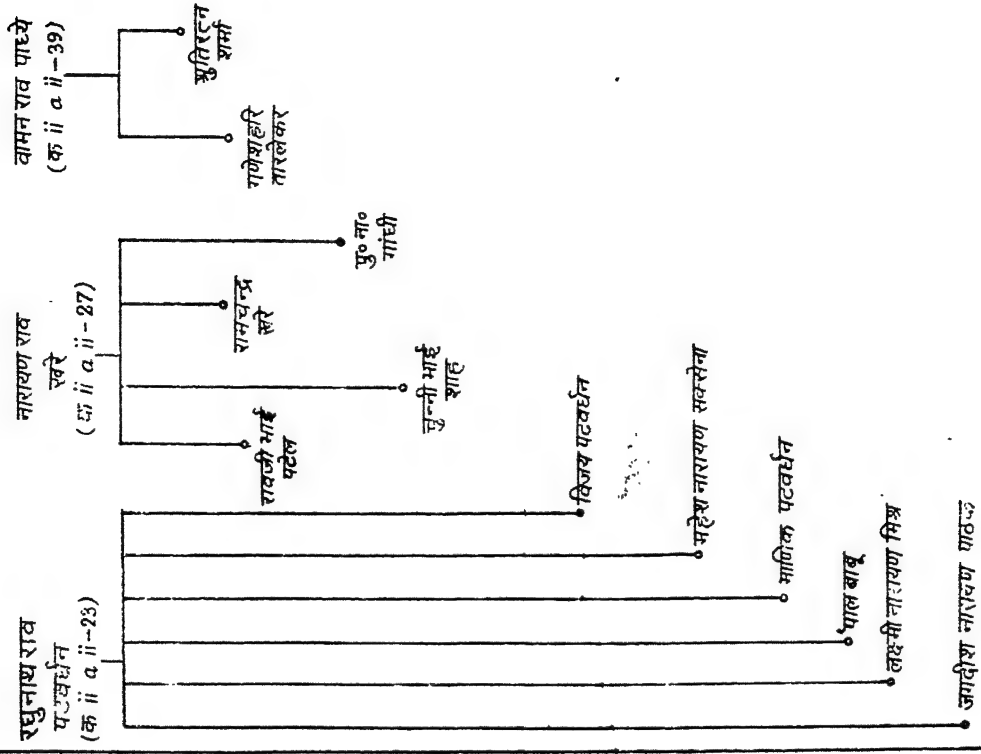
तालिका - 5

यशवन्त बुवा मिराशी
(क्र ii a viii)





तालिका-९



तालिका-८

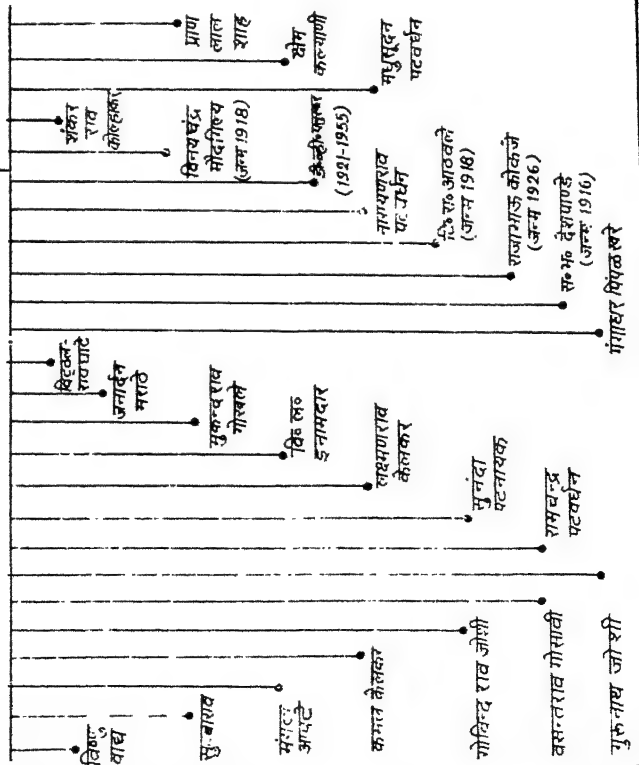
विनायकराव पटवर्धन (क.॥ अ.॥-११)

बाबू राव गोखले
(गणेश रामचन्द्र)
(क.॥ अ.॥-१०)

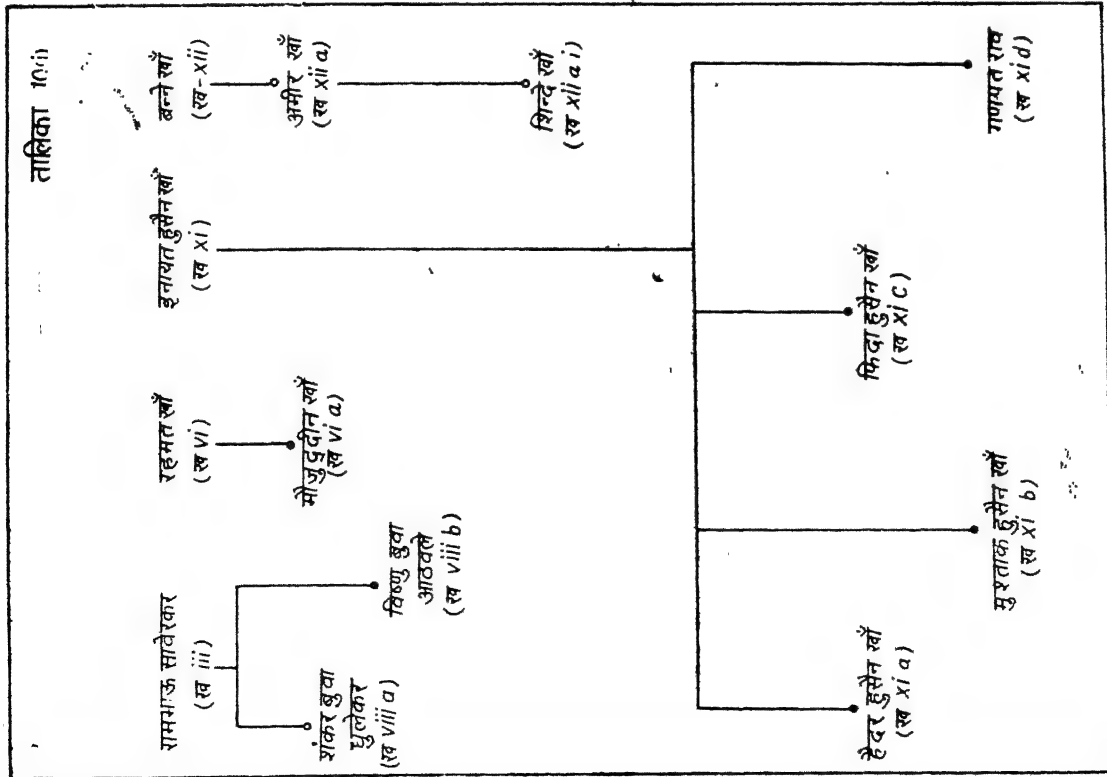
दीनानाथ श्रेष्ठ
(नेपाल)

नारायण केशव दातार

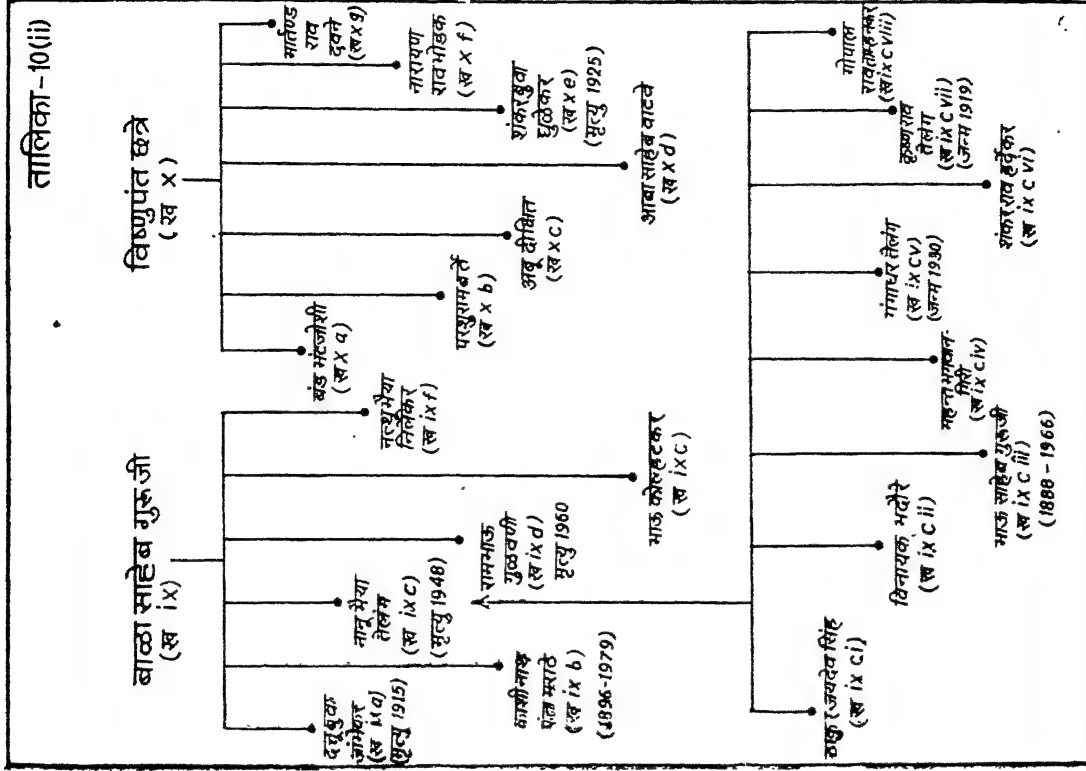
जनार्दन अभ्यंकर

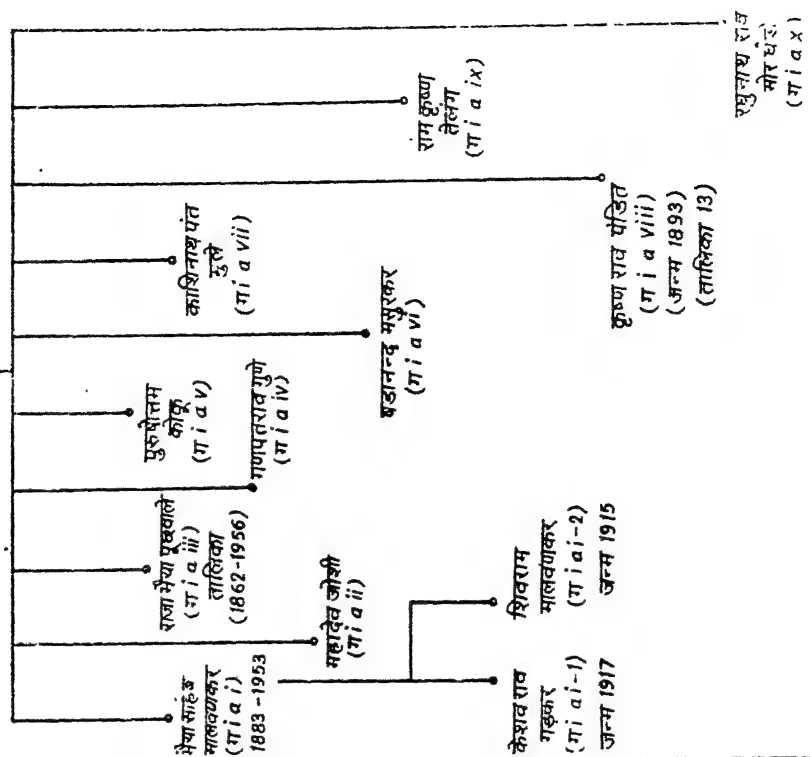
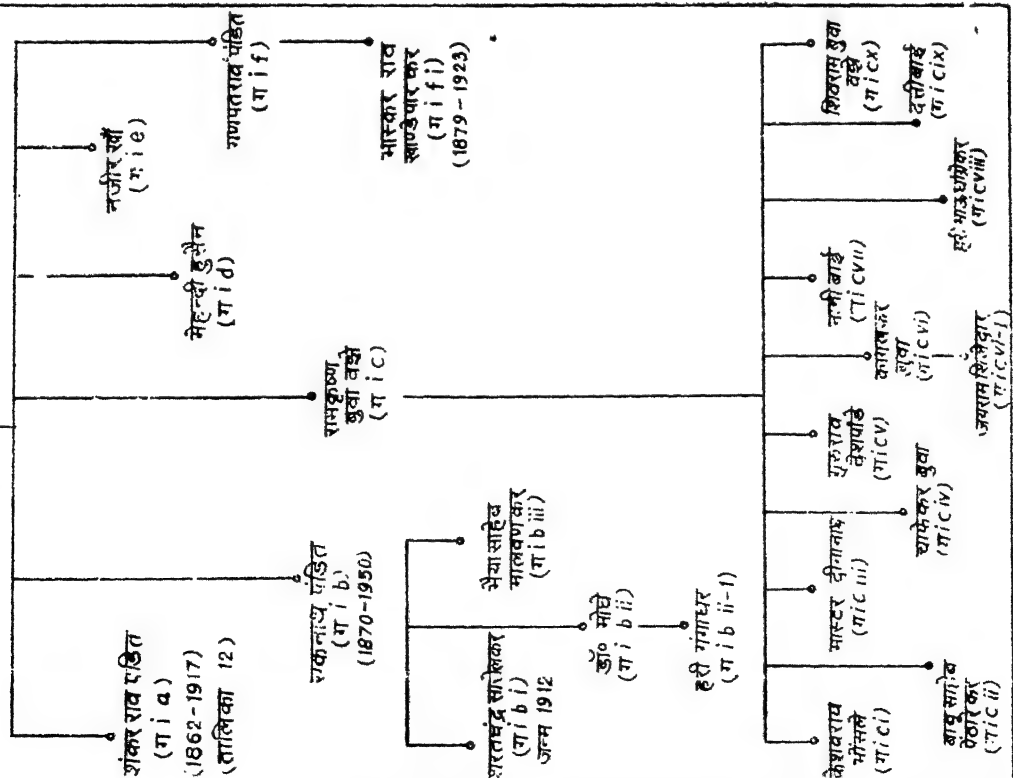


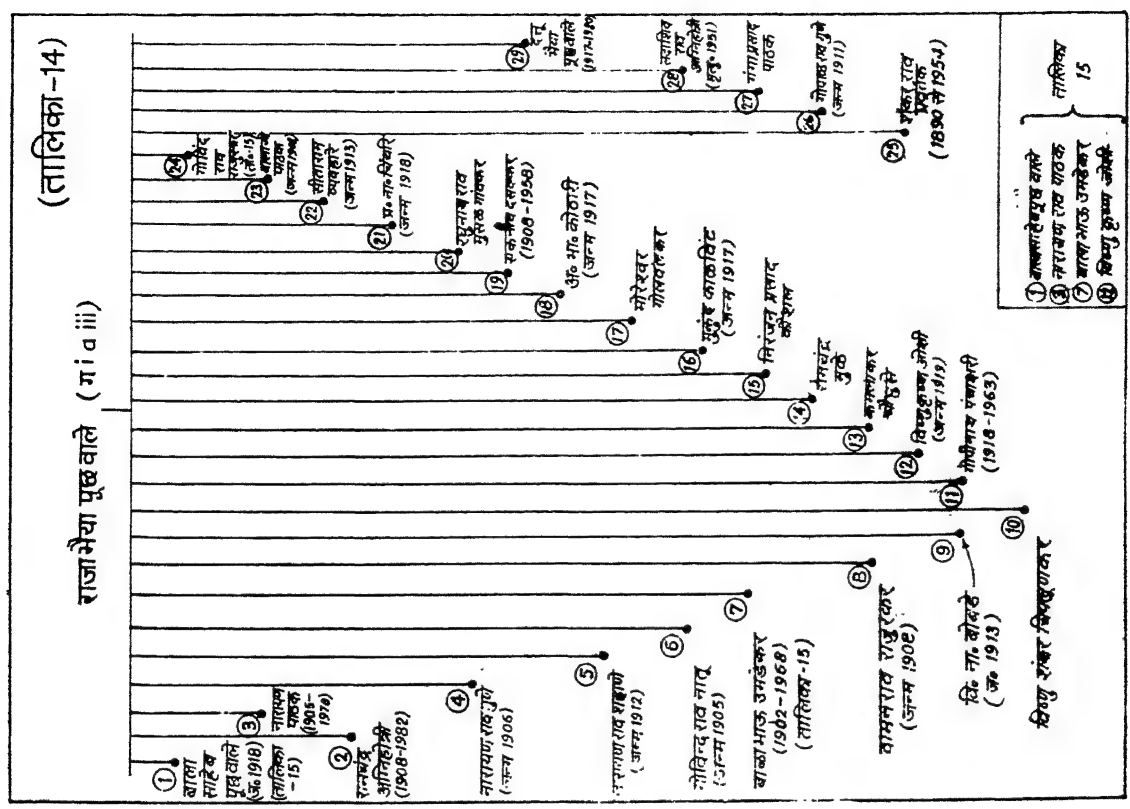
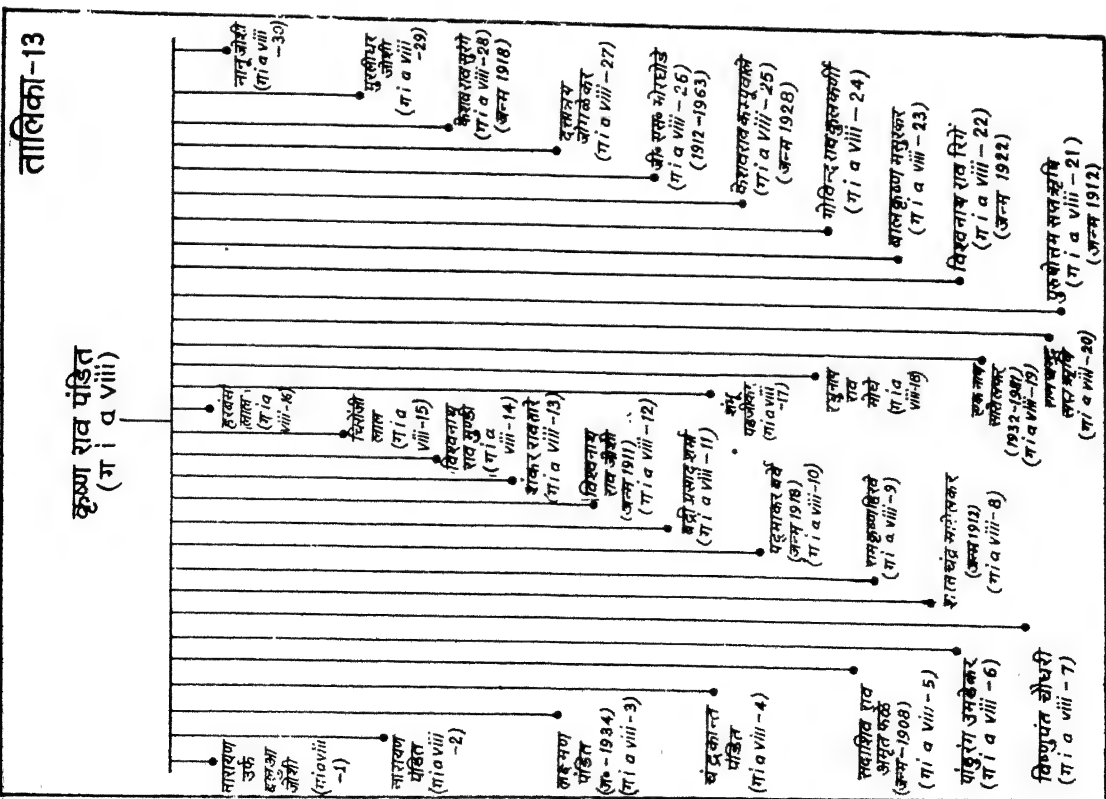
तालिका 10(i)



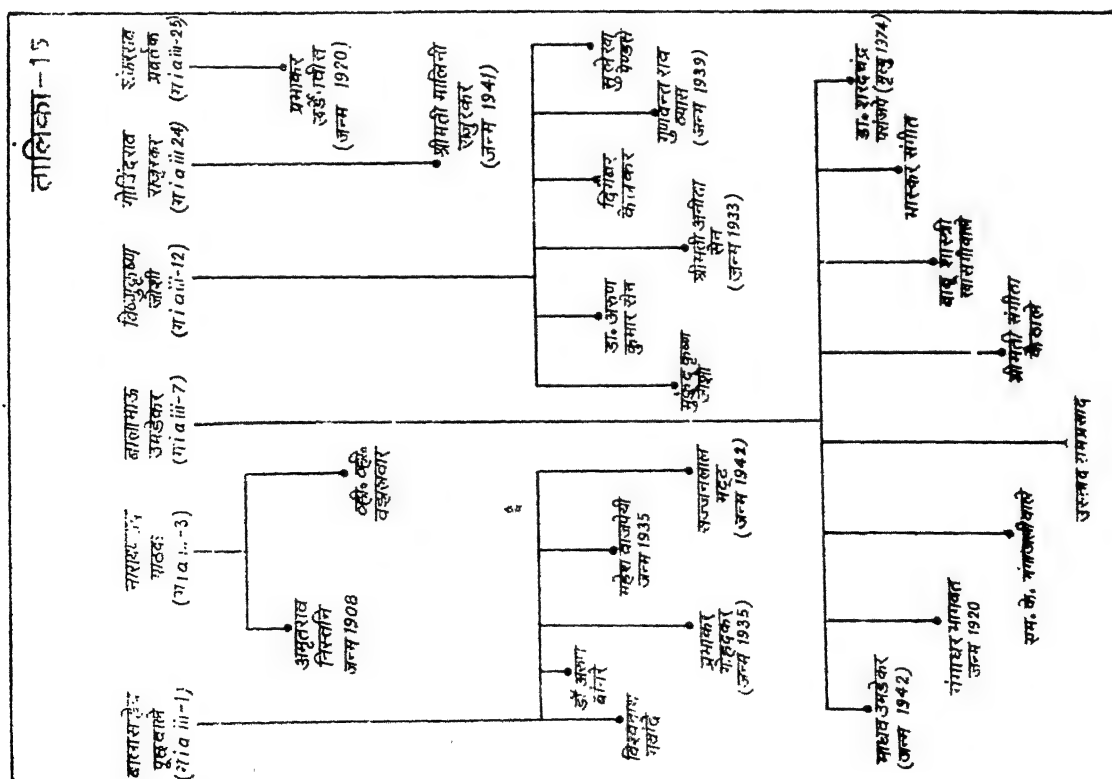
तालिका - 10(ii)



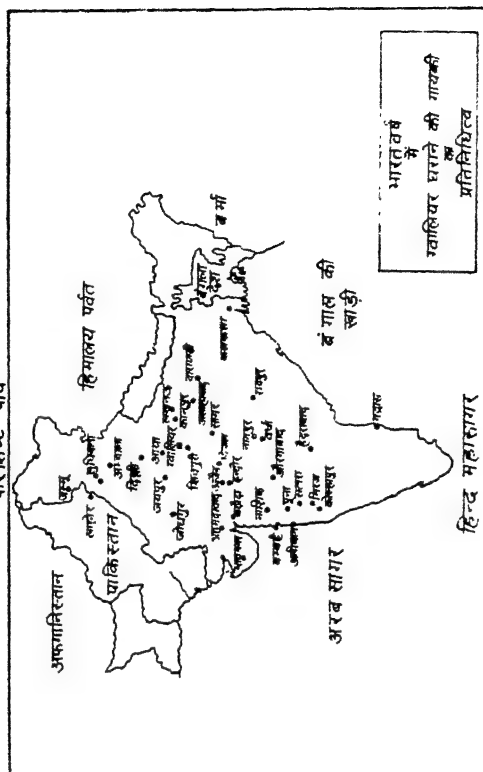




तालिका-15



परिशिष्ट - पांच



ग्वालियर घराना

ग्वालियर घराने का विकास अब्दुल्ला खां और कादरबख्श नामक दो भाइयों से हुआ। ये ग्वालियर घराने के मुख्य संस्थापक थे। ये दोनों स्वयं महाराज भिन्नकू जी राव सिंधिया के यहां नौकर थे।

वास्तव में ग्वालियर में संगीत की बहुत पुरानी परम्परा थी। वहां के बैजू बावरा, तानसेन और प्रारम्भिक १६वीं सदी के मानसिंह तोमर संगीत के प्रमुख स्तम्भ हुए। सन् १८१७ के पहले से भिन्नकू जी राव सिंधिया वहां के महाराज हुए। उनके समय में कादरबख्श और उनके पुत्र पीरबख्श हुये। दौलतराव महाराज स्वयं इन्हीं पीरबख्श के शिष्य हुए।

कादर बख्श के दो पुत्र थे। नत्थन खां और पीरबख्श। ग्वालियर के महाराजा दौलत राव सिंधिया इनके शार्गिंद हुए और इनसे संगीत की शिक्षा ली। इन्होंने अपने होनहार बेटे हद्दू खां हस्सू खां और नत्थू खां को संगीत की उच्च शिक्षा दी थी। आगे वाले घग्घे सुदा बख्श इन्हीं के शार्गिंद थे।

ग्वालियर के राजा मानसिंह के दरबार में भी बहुत से प्रसिद्ध कलावन्त मौजूद थे। जिनमें नायक भिन्नू, नायक मण्डू और नायक बख्श।

हद्दू खां जी नत्थन खां के सुपुत्र थे। इन्होंने अपने चाचा पीरबख्श से ग्वालियर में ही शिक्षा ली। ग्वालियर घराने के संगीतज्ञों में हद्दू खां, हस्सू खां का नाम रक साथ लिया जाता है। हस्सू खां नत्थन खां के सुपुत्र थे। ये ग्वालियर में ही पैदा हुए। इन्हें भी संगीत की शिक्षा अपने पिता और चाचा पीरबख्श से मिली। हद्दू खां के दो पुत्र थे। मुहम्मद खां और रहमत खां। निसार हुसैन खां इनके भाई के पुत्र थे।

१- धर्मपुत्र ३५ लेखक रायकृष्णदास * कितने बनजाने थे संगीत *

ग्वालियर घराने में तालीम

कादिर दरू के दो पुत्रों में, नत्थन खां और पीरबख्श ने अपने पिता से ही संगीत की तालीम ली । हद्दू खां जो नत्थन खां के सुपुत्र थे इन्होंने अपने चाचा पीरबख्श एवं पिता से हस्तू खां नत्थन खां से तालीम ली । नत्थू खां के पिता नत्थन खां और चाचा पीरबख्श ने हद्दू खां के साथ इनकी भी तालीम शुरू की ।

हद्दू खां के दो पुत्र मुहम्मद खां और रहमत खां । निसार हुसैन खां इनके भाई के पुत्र थे । ये तीनों ही ग्वालियर में पैदा हुए और तीनों को ही अपने पिता और चाचा से तालीम मिली ।

हद्दू खां के दूसरे योग्य शिष्य पण्डित दीक्षात थे । इन्होंने अपने गुरुभाई जोशी बुवा को बहुत कुछ सिखाया ।

हद्दू खां के शिष्यों में जोशी बुवा भी हैं ।

हद्दू खां ने अपने प्रसिद्ध शिष्यों में बालकृष्ण बुवा इचलंकर जीकर को तालीम दी ।

बालकृष्ण बुवा के शिष्य विष्णू दिगम्बर फलुस्कर जी थे ।

विष्णू दिगम्बर के शिष्यों में प्रसिद्ध गायक हैं— ओम्कारनाथ ठाकुर, विनायकराव, फटवर्द्धन, नारायण राव व्यास, गोखले बुवा आदि हैं ।

अनन्त मनोहर जोशी, बालकृष्ण बुवा के शिष्य थे । इनके पिता शंकर राव पण्डित हद्दू खां के ही शार्गिद थे । इनके चाचा एकनाथ थे जिनके पुत्र रघुनाथ राव बहुत अच्छा गाय थे ।

हद्दू खां के घराने में प्रसिद्ध शिष्य थे—पण्डित राजा मैया पूंछवाले ।

महदी हुसैन खां जो हस्तू खां के पौत्र थे वे अपने बुजुर्गों से तालीम ली ।

नजीर खां वजीर खां के सुपुत्र थे । इन्होंने अपने पिता से तालीम ली ।

हद्दू खां के घराने के शाहिद कल्लन खां भी थे जिनके बड़े पुत्र का नाम हफीज खां था । हफीज खां को पिता से बहुत अच्छी शिक्षा मिली और उनके पास इनायत हुसैन खां से बहुत कुछ सीखा ।

कल्लन खां गुड़यानी के दूसरे पुत्र बशीर खां थे । इन्होंने दिल्ली वाले उमराव खां और सहस्वान वाले इनायत हुसैन खां से तालीम ली । पण्डित ओम्कारनाथ ठाकुर, पण्डित बालकृष्ण बुआ स्वतंत्रजीवर के भी शिष्य थे ।

विष्णु दिगम्बर के शिष्यों में बी०आर० देवधर थे । देवधर जी ने कई शिष्यों को तालीम दिलाई जिनमें मुहम्मद बशीर खां अलीगढ़ वाले, सैधे खां पंजाली, बड़े गुलाम अली खां, सहस्वान वाले वाजिद हुसैन खां का नाम उल्लेखनीय है । कुछ वर्षों देवधर जी ने श्री कुमार गान्धर्व को भी संगीत की शिक्षा दी ।

विनायक राव पटवर्द्धन विष्णु दिगम्बर के शिष्य थे । नारायण राव व्यास भी इनके शिष्य थे ।

डी० वी० फुल्लेकर विष्णु दिगम्बर के सुपुत्र थे । विनायक राव पटवर्द्धन ने इन्हें अपने पास रखा था और तालीम दी थी ।

हद्दू खां के शिष्यों में बन्ने खां का नाम उल्लेखनीय है । इन्होंने संगीत अपने खानदान के बुजुर्गों से सीखा और बाद में ग्वालियर जाकर हद्दू खां के शिष्य हो गये ।

मैया गणपत राव का सम्बन्ध ग्वालियर के राज घरानों से था । इन्होंने कव्वाल-बच्चे सादिक अली खां लखनवी से संगीत की शिक्षा प्राप्त की थी ।

बाबू सां ग्वालियर के नामी सितारिइये हूँ हैं । महाराज जीभाजी राव सिंधिया और जयपुर नरेश इनको बहुत इज्जत करते थे ।

ग्वालियर घराने के शिष्य वर्गों की विशेषता

ग्वालियर घराने के अब्दुल्ला सां और कादिर बख्श सां नामक दो भाई अस्थायी ख्याल की गायकी खूब गाते थे ।

कादिरबख्श के पुत्र नत्थन सां एवं पीरबख्श के अस्थायी-स्थाल में ध्रुपद की गम्भीरता और गहराइयों के साथ लयदारी में भी होरी और ध्रुपद का प्रभाव स्पष्टपूर्ण था । इनके अस्थायी अन्तरे हिन्दुस्तान भर में मशहूर थे ।

हदू सां मुहम्मद सां के शार्गिंद थे । इन तारंगम से इनके गाने में कव्वाल वज्रों के तान के मुश्किल पैव समी आ गये और इनकी गाने में सुरदारी के साथ-साथ तैयारी और फिरत भी शामिल हो गये । इनके मुख्य शिष्यों में, इनके पुत्र मुहम्मद सां और रहमत सां, भतीजे नसीर हुसैन सां और मेहदी हुसैन सां तो हैं ही । इसके अतिरिक्त पण्डित दीक्षित, पण्डित बालगुरु, पण्डित जोशी, बालकृष्ण बुवा अंचलकरजीकर, बनै सां पंजाबी, इम्दाद सां सहस्वल्ली, इनायत हुसैन सां, नजीर सां आदि भी प्रसिद्ध हूँ हैं ।

हस्सू सां अस्थायी ख्याल की गायकी गाते थे ।

नत्थू सां अस्थायी के उत्कृष्ट गायक थे । यह तराना भी बड़े शौक से गाते थे । और उसमें इनकी तैयारी की बहार देखने लायक होती थी । तराने में जब तिरवट आ जाता था तब रंग ही अलग जम उठता था क्योंकि यह बार-बार हर छोटी-बड़ी तान को खतम करके तराने के बोल फड़ लेते थे ।

गायकी :

इन्होंने गुरु की गायकी कायम रखते हुए स्वनिर्मित कुछ अधिक जोड़कर उसमें एक नवीनता भर दी है । इस का प्रधान का है बालाप । बालाप

इन्हें बेहद प्रिय है। उनकी आवाज की तारीफ जितनी करें कम है। मंद्र सप्तक से तार सप्तक के पंचम तक उनकी आवाज एक ही सतह पर आसानी से लगती है। एक ही राग घण्टे उड़ घण्टे तक गाकर रंग जमाने के साथ-साथ फट-फट निरुता जाता था।

विशेष प्रिय रागें

देवगिरि विलावल तोड़ी, देशी सुवरई, सारंग, गौड़ सारंग, भीमपलासी, मुरतानी, मल्हार, यमन मूपाली दरबारी कानड़ा, मालकंस, जयजयन्ती, नीलांवरी।

किसी भी गायकी की विशेषता है कि गायन बारम्बार होते होते श्रोता उसे पहचान सके।

पण्डित जी की गायकी का यदि कोई अनुकरण कर ले तो उसकी आवाज लगाने की पद्धति, चीज गाने का ङं और आसन्न विशेष मीठयुक्त आलाप सुनते ही आप कह सकते हैं कि यह पण्डित जी की गायकी है। फिर पण्डित जी की विशेषता तो बोलतान में भी है। लगभग १९३५ के पूर्व उनके गायन में आलाप की अधिकता थी। बोलतान का अन्तर्भाव उनके गायन में इसके बाद ही हुआ। उनकी तानों के बारे में लोगों की राय भिन्न-भिन्न है। गवैये प्रायः आश्चर्य करते थे कि आवाज निर्मल और साफ होते हुए भी ऐसा तान क्यों लेते हैं? सहज धुमावदार तान उनके गले को फटती भी है। जितनी सफाई से ख्याल गाते हैं उतनी ही माधुरी के साथ वे साधु-सन्त के भजन भी गाते हैं।

ग्वालियर घराने की गायकी

स्वर उच्चारण में स्पष्टता है। स्वर लेते समय सीने से स्वर को लाते हैं। बोलतान में गम्क रहती है। पहले धीमी फिर सपाट तानें लेते

हैं। पहले धीमी फिर चोरती हुई आवाज जाती है। बोलतानों में भी स्वर सीधा लेते हैं। धीमी लय में भी स्पष्टता और एक स्वर से दूसरे स्वर को बढ़ाते हुए तान लेते हैं—जैसे पहले गंधार, मध्यम, पंचम इस प्रकार से स्वर बढ़ाते जाते हैं।

ग्वालियर घराना की पुरानी परम्परा

ग्वालियर में संगीत की बहुत पुरानी परम्परा थी। वहाँ के बैजू बावरा, तानसेन और प्रारम्भिक शैली की सदी के मानसिंह तोमर संगीत के प्रमुख स्तम्भ हुए। १८५७ के पहले से फिरोजशाह राय सिंधिया वहाँ के महाराज हुए। उनके पुत्र पीरबक्श हुए। दौलतराव महाराज स्वयं इन्हीं पीरबक्श के शिष्य हुए। पीरबक्श के बड़े भाई नत्थन खां थे। उनके दो पुत्र हद्दू खां और हस्सू खां बहुत प्रसिद्ध गवैये हुए। उनके तीसरे पुत्र निसार हुसैन हुए जो भट्ट जी कहलाते हैं।

उस समय एक से एक प्रसिद्ध गवैये थे। इन लोगों के सम्कालीनों में तानरस खां (आगरे वाले) तथा महबूब खां (अतरौली वाले) उल्लेखनीय हैं। कहते हैं उस समय कच्चा बच्चों के घराने के बड़े मुहम्मद खां ग्वालियर आये। तत्कालीन महाराज जियाजी राव ने उनसे हद्दू खां को संगीत की शिक्षा देने का आग्रह किया पर वे उस से मस न हुए। तब महाराज ने इन दोनों को पदों के आड़ में छिपा दिया। वे वहाँ बैठे मुहम्मद खां का गाना सुनते और बाद में दोहराते।

बड़े मुहम्मद खां एक विशेष प्रकार की तान लेते थे जिसे कड़क बिजली तान कहा जाता है। एकबार जियाजी राव महाराज के आदेश से हद्दू खां ने जब उस तान का प्रयास किया तो तत्काल उनकी मृत्यु हो गयी। इनके दो पुत्र बहुत ख्याति प्राप्त हुए। वे थे मुहम्मद खां (छोटे मुहम्मद खां)

१- धर्मपुरा नवम्बर १९८२ कितने अनजाने, ८ नवम्बर ३५ पृ० सं०

और रहमत खां, जो, जब इच्छा होती तो गाने अन्यथा नहीं गाते थे।
हारकर कभी महाराज जियाजी राय भैया बदाकर उनके दरवाजे पर ही खड़े
गाना सुनते रहते थे।

इस समय इस घराने के सूर्य आचार्य कृष्णाराव पण्डित थे।

विष्णु दिगम्बर जी ने संगीत के प्रचार में बड़ा योगदान दिया।
उन्होंने लाहौर में गन्धर्व महाविद्यालय नामक संगीत कालेज खोला। उसमें
उनके सहयोगी अध्यापक उनके प्रमुख शिष्य भी थे। इस बान्दोलन से अन्य
प्रान्तों में भी शिक्षा क्रम में संगीत का प्रवेश हुआ। उस समय संगीत को
राजस्थान की दृष्टि से देखते थे। धीरे-धीरे घरों में उसका प्रचार हुआ।

गवालियर घराने के कुछ मुख्य गायकों की गायन शैली

विष्णु दिगम्बर जी की गायन शैली :

इन्होंने गुरु की गायकी को कायम रखते हुए स्वनिर्मित कुछ अधिक
जोड़कर उसमें एक नवीनता भर दी है। इस आं का प्रधान आं है आलाप।
इन्हें आलाप बेहद प्रिय है। ये मन्द्र सप्तह के तार सप्तक के पंचम लय उनकी
आवाज एक ही सतह पर आसानी से लाती है। एक ही राग घण्टे डेढ़ घण्टे
तक गाकर ऐसा रंग जमाते, कि वह फल-फल निखरता जाता था।

पण्डित जी गायकी शिक्षा देते समय ये ख्याल रखते थे कि जिसकी
आवाज में कम्पन या तान न हो उसे वे ध्रुपद धमार की गायकी सीखने का
आग्रह करते तथा ये बताते थे कि यदि ख्याल गायकी ही पसन्द हो, तो उसमें
तानाबाजी कम हो और धीमी, किन्तु जोरदार गायकी का वह अभ्यास करें।
पण्डित जी नारायण राव व्यास तथा स्वर्गीय पण्डित व्यंकटेश मोक्ष की
आवाज बहुत ही मीठी, तैयार तानयुक्त तथा सुरीली एवं झोटी होने के कारण

उन्होंने उन दोनों को तानबाजी की ओर प्रोत्साहित किया ।

इनकी विशेष प्रिय रागें :

देव गिरि विलासल, तोड़ी, देशी, चुधरई, तारंग, गौड़सारंग,
भीमफलासी, मलतानी, मल्हार, यमन, धूप, दरवाड़ी कानड़ा, मालकंस,
जयजयन्ती, नीलांबरी ।

पण्डित जी की गायकी :

किसी भी गायकी की विशेषता है कि गायन वारम्भ होते ही श्रोता उसे पहचान सके । पण्डित जी की गायकी का यदि कोई अनुकरण कर ले तो उसकी वावाव लगाने की पद्धति, बाज गाने का ढंग, और सासकर विशेष मीठ्युक्त बालाप सुनते ही वाप कह सकते हैं कि यह पण्डित जी की गायकी है फिर पण्डित जी की विशेषता तो बोलतान में भी है । लगभग १९३५ के पूर्व उनके गायन में बालाप की अधिकता थी । बोलतान का वन्तनाव उनकी गायन में इनके बाद ही हुआ । उनकी तानों के बारे में लोगों की राय भिन्न-भिन्न है । गवैये प्रायः वाश्चर्य करते हैं कि वावाव निर्मल और साफ होते हुए भी ऐसी तान क्यों ठेते हैं ? सख्त घुमावदार तान उनके गले को फबती भी है ।

ग्वालियर गायकी के निष्ठावान् उपासक वंदुबुवा

वादि गुरु बालकृष्ण बुवा जी ने महाराष्ट्र में ग्वालियर गायकी की प्रतिष्ठापना की । पण्डित विष्णु दिगम्बर गुरुवर्य मिराशी बुवा तथा गुरुबुवा उनके लाये हुए वृद्ध थे ।

बुवा साहब की गायकी :

गायकी थी। ग्वालियर धराने की ग्वालियर शाखा के प्रतिनिधि एवं पूँहवाले अथवा कृष्णराय पण्डित में भी यही बात पायी जाती थी कि बिना अपने गाने से दूर हुए इन लोगों को दूसरोंका गाना मन से पसन्द आता था, इसका एक मतलब यानी बड़ा नतीजा यह निकल आता था कि बुआ साहब की गायकी को सुनते समय उरकी सभी रेखायें आंखों के सामने प्रत्यक्ष हो जाती थीं।

इन्की गायकी बड़ी ही एकरस रहती थी। चाहे तो आप इसे खानदानी ईमान कह सकते हैं, परन्तु सन्देह नहीं कि इस वट्टरता के कारण बुआ साहब की गायकी अपने निराटेपन को सिद्ध किये थी। वह एक ऐसी बन्द गायकी थी कि उसमें साधारण तरीके से तथा यों ही प्रवेश पाना सुलभ न था।

महाराष्ट्र की बालकृष्ण बुआ प्रणीत गायन परम्परा में केवल सरलता ही दिखायी देती। आलापदारी, तानक्रिया, बोलतान की उलझनों के बजाय ठोसपन नवकाशी काम के स्थान पर ऊंचाई और चमत्कार क्रिया की अपेक्षा प्रसादिकता आदि बातों पर जोर रहता था। मध्यलय में प्रारम्भ कर बुआ साहब जब बोलतान तक जाते थे। तब सरलता और आसानी में रहने वाला फकें ध्यान में आ जाता था। मध्यलय के कारणतात्परिवर्तन भी अपनी आकृति सिद्ध करता है। स्थायी अन्तरा रेखांकित हो जाने से राग का रूप भी पूरी तरह सामने उपस्थित हो जाता था। और ऐसी अवस्था में इधर जरा आलाप सम आ जाती है और इस ढंग से गाते समय सम फड़ने में सर्तकता की आवश्यकता होती है। बोलतान भी बड़ी आड़ में और यह सब मध्यलय में होता था। सरल परन्तु कठिन इस प्रकार की महाराष्ट्रीय ग्वालियर गायकी के दर्शन वंतुबुआ के गाने में प्रभावपूर्ण ढंग से ही होता था।

बोंकारनाथ ठाकुर की गायन शैली :

उत्तर भारत के महान् संगीतकार सदारंग और अदारंग की भांति

पण्डित बाँकारनाथ ने अपना उपनाम 'प्रावरण' रखा था। और वह इस नाम से अनेक धन्धों में काव्य रचना करके विभिन्न रागों में बैठा गये हैं। उनकी संगीतांजलि नाम की ग्रन्थभाला अवलोकन करने पर अनेकों पद मिलेंगे जो उनके रचित हैं। और उनमें 'प्राव' 'वधा' 'प्रावरण' शब्द इसे इंगित करते हैं। पण्डित जी के माध्य सौष्ठव का सुख देने के लिए निम्नलिखित कतिपय रचनाएं उद्धृत हैं।

राग : तिल्लि

ताल : दादरा

स्थायी- राक्षिा तिहारे ने,
श्याम रंग धोते
वजन विन खेन मृ
मीन जलज डोले-

वन्तरा : स्निग्ध सरल विमल रसिक
नेह माव गेरे,
'प्रावरण' बारी जात
नयनन बनमोले
डोले किलोले।

उपरोक्त गीत को पण्डित जी ने राग 'तिल्लि' तथा दादरा ताल में बाँधा है।

पण्डित जी के गुरु माई स्वर्गीय पण्डित बाप्प राव उपाध्याय जी के शिष्य होने के नाते उनको स्वयं पण्डित जी से कुछ चीजों को प्राप्त करने का सौभाग्य मिला। बाप्पा संगीत रस-भाव एवं मावना प्रधान है। 'ऊं तू बनन्त हरि' या 'नोमतीम' की बालापवारी के समय ऐसा लगता था। मारो बीणा मुखरित हो गई। सभी प्रकार के गमकों, तिहाय्यों, मुख्यों से सजा हुआ प्रस्तुतीकरण इतना प्रावहाली होता था कि संगीत रसिक या

१- पुस्तक पण्डित बाँकारनाथ ठाकुर

उन मित्र सभी समान रूप से पल्लवित हो जाते थे ।

आफ़ी शिष्य पद्धति भी बड़ी व्यवस्थित और सुलभनी हुई थी । विद्यार्थियों की कमियां तथा कठिनाइयों को समझते हुए विभिन्न पहलुओं से रागों की बारिकियों को बताते थे तथा स्वर शुद्धि और रागशुद्धि पर विशेष बल देते थे ।

भास्कर बुवा वरुणे : (गायकी तथा विशेषताएं) :

गायकी में केवल आवाज की कौशल्य को दिखाकर बुवा साहब की गायकी का अनुकरण हो सकता तो आज सैकड़ों लोग वैसा कर पाते । परन्तु बुवा साहब की गायन बुद्धि प्रधान भावयुक्त थी तथा उनकी लय इतनी कौशल्यमय रहती थी कि उनका गायन सुनने से सब दंग रह जाते ।

स्वर्गीय फैज अहमद, विलायत हुसैन खां के पिताजी, नत्थन खां तथा संगीत सम्राट अल्लादियां खां साहब ऐसे ज्येष्ठ और श्रेष्ठ गायकी की गुरु परम्परा बुवा साहब --- को प्राप्त हुई थी । बुवा साहब की गायकी में इन तीनों का प्रतिबिम्ब विलस पड़ता था । परन्तु बुद्धि के प्रांगण में हर एक की बुद्धि होने से महफिल के चढ़ते रंग के साथ बुवा साहब के गायन का कम्प इस प्रकार चढ़ जाता था कि उनके गाने में तीनों घराने का सार मलक पड़ता है, बाकिर ऐसा लगता मानों बुवा साहब अपनी गायकी का एक नया ही घराना बना दिया । उनकी शैली इतनी ही वाकर्षक भी है । भूपाली— फूलवन से, मराठी में— सुजन कसामन, देस— पिया कर घर देखी— मधुकर बन बन बागित्री— कौन गत भई— प्रेम न च जाई सूरमल्हार— गरजत बाई ।

१- खुले और नैसर्गिक गायन में बुवा साहब वक्ता हैं ।

२- ये महफिल में प्रायः चमन, झुपड़ी हमीर, मालकस, बागित्री, ह्यायानट, वसन्त, मारवा, पारज, सोहनी, सरल- गाते हैं ।

ग्वालियर और बागरा गायकों की तुलना

घग्घे खुदावरख ग्वालियर की मौलिक ख्याल शैली के अनुयायी थे और इस कारण बागरा गायकी और ग्वालियर गायकी में एक दन्धुत्व की भावना थी । और किसी घराने की गायकी ग्वालियर गायकी के करीब नहीं है । और न कोई गायकी उस मौलिक ख्याल गायकी के घराने की मूल भावना से इतनी अधिक सम्बन्धित है ।

बागरा घराने की पहली मुख्य बात है रागों की शास्त्रीय शुद्धता और उनकी परम्परागत सच्ची व्याख्या । इसके अतिरिक्त रागों का भावात्मक रसात्मक प्रदर्शन । इस गायकी में शब्दों को इस बलात्मक ढंग से माधुकता से कहा जाता है कि वह ताल की मात्राओं में नपे तुले चले जाते हैं । स्वर और लय का इतना पारस्परिक सम्बन्ध ऐसे कलात्मक संश्लेषण में कहीं नहीं मिलता ।

बागरा घराने की लय न विलम्बित और न मध्यलय से तेज होती है । ऐसी ही लय में राग, रचना, भाषा, भाव, तान लय सबका पूरा आनन्द आता है । गायकी की तिहाई अवाक और स्वाभाविक होती है । और श्रोता को चकित और आनन्दित करती है । पहली बात तो यह स्थाई के शब्दों का इस ढंग से कहा जाता है कि सम सामने आता दिखाई देता है । फैयाज खां आदि गायकों की गायकी में क्लिष्टता में ही निरन्तर एक कल्पना की धारा चलती है ।

ग्वालियर घराने के बड़े मुहम्मद खां एक विशेष प्रकार की तान लेते जिसे कड़क बिजली की तान कहा जाता था । ग्वालियर गायकी में स्वरों की स्पष्टता से बालाप, वर्थात् वक्रता से नहीं बल्कि शुद्ध से लिया जाता है । जबकि बागरा घराने की गायकी में जोरदार एवं ताने वजनदार भी होती हैं । ताने इस प्रकार लेते हैं कि मानो सेना ने घावा बोल दिया हो ।

बागरा घराने की शुद्ध गायकी विलायत खां साहब गाते थे । बागरा घराने के अन्वेषक धर्मे सुदाबख्श से स्थाल गायकी आरम्भ होती है । वो ग्वालियर के नत्थ पीरबख्श के शिष्य थे । ग्वालियर घराने की गायकी का ळं विलम्बित द्रुत है क्योंकि विलायत हुसैन खां इस ळं से गाते थे । बागरा गायकी मध्य लय में नहीं थी विलम्बित द्रुत में थी । फयाज खां की गायकी मध्यलय की थी उन तक ही सीमित थी ।

अपनी बन्दिश बनाना बागरा घराने में है । बागरा घराने में वक्र स्वं लोकप्रिय राग भी गाते थे ।

परिशिष्ट-बी

भ्वातिपर धराते की विशेषताओं की भग्य धरातों की गायकी से तुलना

विशेषताएँ	भ्वातिपर धराता	आगरा धराता	जयपुर धराता	पटियाला धराता	किराना धराता
रागों का चयन	प्रचलित एवं संपूर्ण जाति के रागों का प्रयोग	प्रचलित के साथ अप्रचलित रागों का प्रयोग	कठिन और अचलित रागों का प्रयोग अधिकतर किया जाता है।	प्रचलित रागों का ही अधिकतर प्रयोग होता है।	पूर्वाङ्ग प्रधान प्रचलित रागों का अधिकतर प्रयोग होता है।
स्वरोच्चार अंग	जोरदार तथा खुली आवाज का गायन आवाज को तीनों सप्तकों के लिए तैयार करने के लिए स्वर-साधना पर अधिक बल दिया जाता है।	खुली और जोर-दार आवाज का गायन	आवाज बनाने की अपनी एक स्वतंत्र शैली है।	मधुर आवाज से गायन	स्वर लगाने का अपना एक विषय दृढ़ है। आवाज लगाने की कुत्रिमता बहुत ज्यादा परिमाण में। गायकों का स्वर बेहद नाजुक कोमल प्रकृति का होता है।
बीज बंदिश प्रयोग अंग	छयाल की बंदिश पूर्ण रूप से प्रस्तुत करना अनिवार्य है।	धरंदाज बंदिश जल्दी है।	छयाल की बंदिश संक्षिप्त होती है। बंदिश को पूर्ण-रूप से प्रस्तुत नहीं करते।	छयालों की संक्षिप्त कल्पपूर्ण बंदिश गाई जाती है।	बंदिश के प्रति लगाव कम दिखाई देता है। बंदिशों के मुखड़ों से ही काम चलाया जाता है।

विशेषताएँ	श्वालियर घराना	आगरा घराना	जयपुर घराना	पटियाला घराना	किराना घराना
राग-विस्तार अंग	राग की बहुत बंदिश की जाती है। राग-विस्तार या आलापों में बहु-लावों का बाहुल्य रहता है। आलाप बहुत के पश्चात् बोलतानों में लयकारी प्रस्तुत की जाती है। जलद गति की जोरदार वैचित्र्य-पूर्ण बोलतानें विशेषता है।	बोलतान तथा बोलबाट का प्रयोग प्रचुरता से किया जाता है। आलाप और बोल आलाप दोनों ढंग से राग-विस्तार किया जाता है।	आलाप और बोल आलाप दोनों प्रकार से राग - विस्तार किया जाता है।	राग की बहुत चीज की बहुत से की जाती है। स्वर माधुर्य के साथ आलाप, बोल-आलाप तथा बोलतानों के लिये भी गुंजा-इश है।	राग-विस्तार खयाल की बंदिश को कम महत्व देकर राग के स्वरूप से ही अधिक विस्तृत ढंग से गाकर करते हैं। स्वर को शर्त-शर्त: आगे बढ़ाते हुए आलाप-गायन करना विशेषता है।
मान परमा? अंग	रींग गायक की गमकयुक्त सपाट तानों का प्रयोग अधिकतर किया जाता है। गमक एवं जबड़े की तानों का प्रयोग किया जाता है।	लग को देखकर लय की हिरंगे की तानें, बराबर की तानें, चीगुनी तानें, जबड़े की एवं गमक की तानें, बलवैक की तानों का प्रयोग नहीं होता।	बलवैकयुक्त तानें प्रमुख विशेषता हैं। श्वालियर की तरह सपाट और पल्लेदार तानों का अभाव है।	अतिदूत लय में संचार करते शान्ती मपाट तानें गाई जाती हैं।	मान अल्प मात्रा में ली जाती है। आलंकारिक वक्र तथा फिरत तानों का प्रयोग किया जाता है।

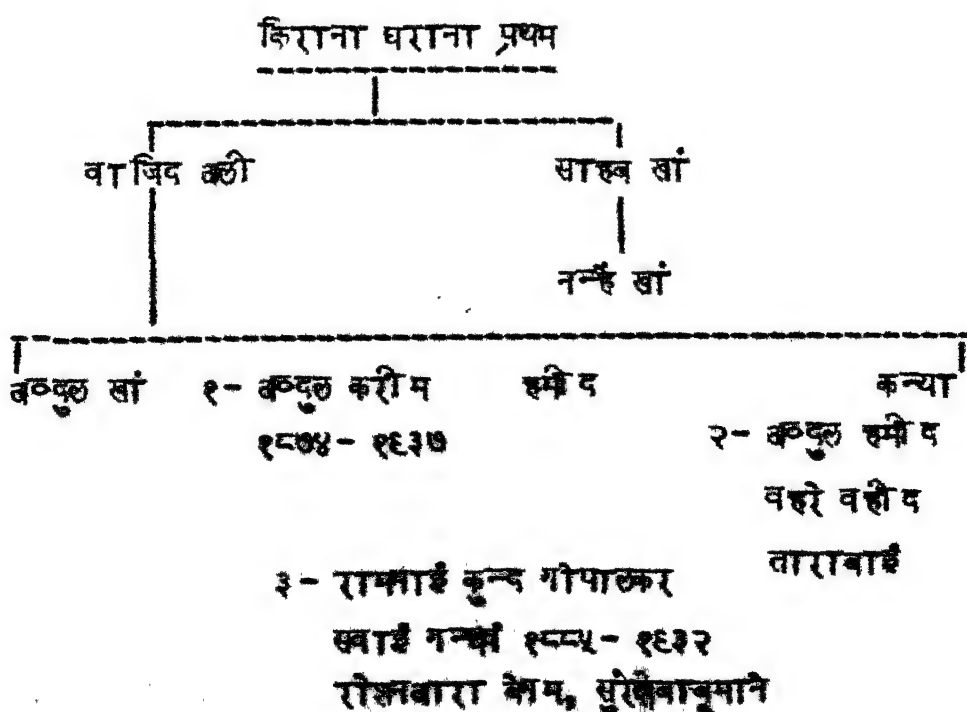
विशेषताएँ	ग्वालियर घराना	आगरा घराना	जयपुर घराना	पटियाला घराना	किराना घराना
लग्न ताल अंग	साधारण विलंबित लय का प्रयोग किया जाता है। गायकी लय से एकरूप होती है। प्रचलित ताल प्रयोग में लाये जाते हैं।	साधारण विलंबित लय का प्रयोग होता है। लयनाल प्रधान गायकी ही इस घराने की विशेषता है।	लय विलंबित रहती है। गायन के बीच में लय बढ़ाने की अनुमति नहीं है।	विलंबित लय का प्रयोग होता है। स्वर और लय का मेल विणिष्ट सीमा तक रखा जाता है।	अति विलंबित लय प्रधान गायकी है। ताल के प्रति लगाव कम होने के कारण लयकारी का अभाव स्पष्ट दिखायी देता है।
आविर्भाव-तिरोभाव	राग के स्वरूप को स्पष्ट रखने के उद्देश्य से आविर्भाव-तिरोभाव का प्रयोग कम किया जाता है।	इस क्रिया का प्रयोग कभी-कभी किया जाता है।	इस क्रिया का प्रयोग किया जाता है।	इस क्रिया का प्रयोग किया जाता है।	इस क्रिया का प्रयोग इस घराने की गायकी में भी पाया जाता है।

किराना घराना

- १- किराना घराने के महान गायक अब्दुल करीम खां ।
- २- किराना घराने में वाद्यजनों की पद्धति ।
- ३- किराना घराने की वाद्यजनों का लाव ।
- ४- किराना घराने की गायकी ।
- ५- किराना घराने की बढ़त ।
- ६- अब्दुल करीम खां की वाद्यजनों में विलक्षणता ।
- ७- अब्दुल करीम खां की गायकी में माधुर्यता ।
- ८- किराना घराने के शिष्य ।
- ९- कुछ प्रधान बंदिशें- एवं कुछ गायकों की गायकी ।

इस घराने की विशेषताएं

- १- स्वर लाने का एक विशेष ढंग
- २- एक एक स्वर को शनैः शनैः वागी बढ़ाते हुए गाना ।
- ३- बालाप प्रधान गायकी ।
- ४- ठुमरी-झंझ ।

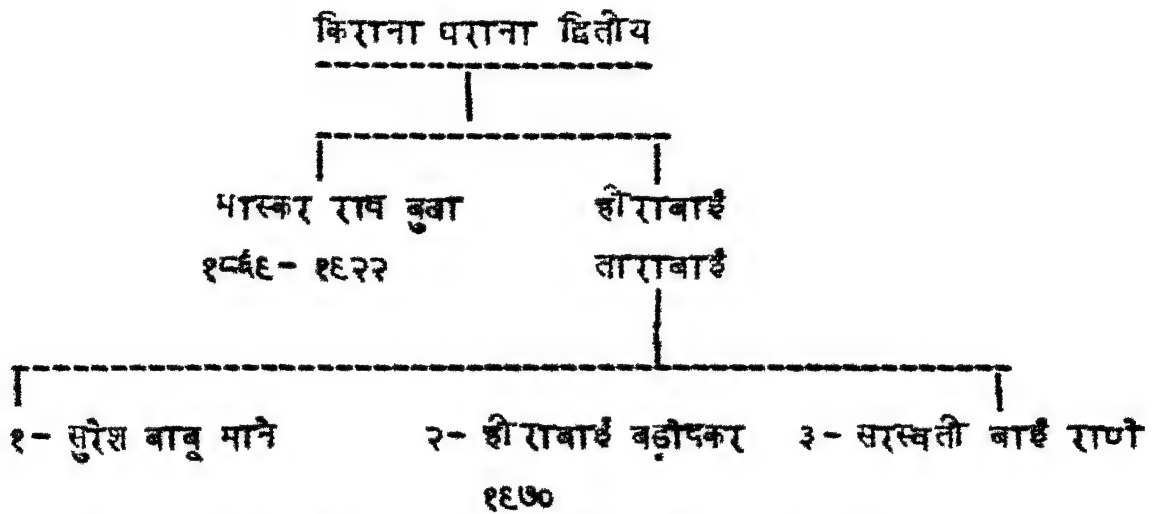


१- कटुल करीम के शिष्य, २- कटुल वहीद, गणेशचन्द्र बहरे । बहरे बुवा ।

जन्म १८९०

२- कटुल वहीद के शिष्य- हीराबाई बड़ोकर ।

३- रामभाई कुन्द गोपालकर के शिष्य- गंगूबाई हंल वासवराज राजगुरु,
भीमसेन जोशी सरस्वती बाई राणो ।



- १- सुरेशबाबू माने के शिष्य २- हीराबाई बड़ोकर की शिष्या
वासवराज राजगुरु ३- सरस्वतीबाई राणो
मणिक वर्मा
३- हीराबाई बड़ोकर

किराना घराना तृतीय

कन्या जाकिर उद्दीन । उदयपुर । कन्या बल्लाबंदे । उदयपुर ।
बंदे अली खां तानसेन के कन्याचंजव
निर्मलाशाह बोनकार के शिष्य एवं
बाप संगीत में किराना
घराने के प्रतिष्ठाता

बंदेकली सां के शिष्य : ऋदुल कबीर सां । विचित्राणा । हमदाद सां । हमदादतानी घराना । वहीद सां । बोनकार । चुन्नाबाई कलवंतराव और उनके बड़े भाई ।

- १- भैया साहब गणपतराव । ग्वालियर के चन्द्रभागा बाई के पुत्र । मालू सां और उनके पुत्र ।
- २- मुराद सां । सितार । रजबकली । ध्रुपद, स्याल, वीणा २ । रहीम सां । बोन ।
- ३- शम्भू ।
- ४- हैदर बत्स । सारंगी । जमालउद्दीन- पुत्र अब्दुल हुसैन । बीनकार । शिष्य - विमल मुखोपाध्याय ।
- १- भैया साहब गणपतराव के शिष्य - गोहारजान बाई । कलकत्ता । गिरजाशंकर कवती, गफूर सां, जंगी, प्यारे साहब । मटिया बुज । बड़ी मोती बाई । काशी । वशीर सां । हारमोनियम । मालिका जान । वागरा ।
- २- मुराद सां के शिष्य - बाबू सां । सितार । शिष्य ऋदुल रहीम जाफर सां ।
- ३- शम्भू सां के शिष्य - ६ - वमान कली, वमीर सां । स्याल । शम्भू सां के पुत्र । शिष्य फं कानन, पूर्वी मुखोपाध्याय, प्रभुम्न मुखोपाध्याय, सुनील कुमार बंधोपाध्याय, रसूलन बाई काशी ।
- ४- हैदर बत्स के शिष्य - वहीद सां । स्याल । एवं उनके बड़े भाई रजब कली ।
- ५- मौजूद्दीन सां । ठुमरी । श्यामलाल जोशी - शिष्य डा० वमीरनाथ सान्याल, शिष्या रेवामुहरी ।
- ६- वमान कली के शिष्य- वमीर सां । ग्वालियर । शम्भू सां के पुत्र । जिनकुमार झुल, मौजूद्दीन के शिष्य- नन्काल । जहनाई । बड़ी मोती बाई, शेरकली, सिद्धवरी बाई ।

किराना घराना

किराना घराने के महान गायक अब्दुल करीम खां :

* एक जमाने में महाराष्ट्र को लावनी प्रेमी कहा जाता था । उस महाराष्ट्र में अभिजात संगीत के सौन्दर्य को दिखाकर उसकी अभिरुचि निर्माण करने वाले श्रेष्ठ संगीत कलाकारों में, रहमत खां, साहब, अब्दुल करीम खां, अल्लादियां खां साहब, पं० भास्कर बुवा बख्ते, भाऊराव कौल्हत्कर, पं० बालकृष्ण बुवा इंचलंकरजीकर, विष्णू दिगम्बर, फुल्कर, पं० रामकृष्ण बुवा बीन, बालान्धर्व आदि का बड़ा हाथ है । इन गायकों ने महफिलों, नाटकों के द्वारा अपने मधुर गायन की सहायता से संगीत को जनसाधारण तक पहुंचाया । महाराष्ट्र को स्थाल गायन की श्रवण मूमि और कर्ममूमि बनाया गया ।

मिरज सौभाग्य बढ़ा रहा है । उपरोक्त महान् गायकों में से स्वर्गीय बालकृष्ण बुवा इंचलंकर जीकर, स्वर्गीय विष्णू दिगम्बर फुल्कर और मरहूम अब्दुल करीम खां का सम्बन्ध मिरज से है ।

खां साहब के घराने का मूल स्थान दिल्ली के पास का ' किराना गांव' है ।

इस घराने के कलाकार अच्छे गायक एवं वादक थे ।

इन्को पहली तालीम पिता काले खां और चाचा अब्दुल खां उन्हें खां से मिली । उनके चचेरे भाई बंटे कली खां साहब ने उन्हें बीन में निपुण करा दिया । इस प्रकार इस छोटी मूर्ति पर संगीत का वामूषण बढ़ाने का कार्य प्रारम्भ हो गया । अपने ही घर पर संगीत की यह प्रतिभा

संगीत कला बिहार अक्टूबर १९७१-४२६

साकार बनाने लगी । सां साहब के गायन में श्रोता अपनी वाफ़ी भूल जाते । इनकी वावाज इतनी मधुर थी कि रस्कि श्रोताओं को लाता मानो बीन बज रही हो ।

अब्दुल करीम सां के बोलते समय बल्लादिया सां साहब कहते ' वह जैसे गाने में सुर लाते हैं, ' वैसे दूसरों से लाते नहीं ' । सां साहब कहते हैं कि ' स्वर ही ईश्वर है । '

उनकी गायकी भक्तिरस प्रधान और करुणारस प्रधान थी । जैसे श्रोता वैसे उनका गायन रहता था । उनका कहना था कि हमें हमेशा तैयार रहना चाहिए क्योंकि पता नहीं कब किसका सामना करने की आवश्यकता पड़ जाये ।

सां साहब के गाने की ध्वनि, मुझ्किराएं बनो हैं जैसे- मैखी की ' जमुना के तीर ' फिमफौंटी की पिया बिन नहीं आवत चैन ' । ठुमरिया एवं नाट्य गीत वाज भी सुनाई देता है । उनकी भक्ति संगीत ' गोपाल भरी करुणा क्यों नहीं आवें ' गाने से सब श्रोता एक रूप हो जाते थे ।

जब कोई श्रोता मजाक से सां साहब से पूछता कि क्यों सां साहब वाप कुछ नशा करते हैं या नहीं ? तो वे कहते ' जो हां क्यों नहीं ? पर वो केवल स्वरों का करता हूं और वन्त तक करता रहूंगा । सां साहब के शिष्य थे फं कोफ़ैश्वरी बुवा, जी हीराबाई बड़ोकर वादि ।

किराने घराने की वावाजी की पद्धति :

किराना घराने में स्वरों में सूक्ष्मता आ गई है । अब्दुल करीम सां ने, सुरीले गायन एवं सुरीलेपन और भावुकता पर विशेष जोर दिया । अब्दुल वहीद सां का ध्यान शास्त्रीय संगीत एवं घरानेदार गायकों पर था । किराना गायकी के कारण वह बहुत मशहूर थे । उपाहरणस्वरूप- राग मारवा

वह बहुत अच्छा गाते थे। लोगों ने उनके मुँह से शुद्ध सारंगी गाते सुना था। जहाँ तक राग विहाग का स्थाई रसिया जावो ना के सम्बन्ध है उन्होंने इस राग का प्रचार किया। हम कह सकते हैं कि वास्तव में किराना घराना सारंगी वादकों का घराना है। अब्दुल करीम खाँ और वहीद खाँ के घराने में सारंगी पहले बजी, गाना बाद में गाया गया। अतः कहा जाता है कि किराना घराने का ज्यादा सम्बन्ध सारंगी वादन से रहा है।

किराना घराने में मौलिक गायकी की दृष्टि से प्रतिक्रिया की भावना है।

अतः इसका स्थूल गायन सुनने से ऐसा प्रतीत होता है कि सारंगी वादक अपनी सारंगी पर किसी राग को सोच-सोचकर प्रयोग कर रहा हो। इस गायन में राग विलम्बित लय में गायी जाती है। स्थाई अन्तरे के शब्दों को पूरा नहीं कहा जाता और न सुनाई ही देता है। शब्दों को मात्रा में बिठाकर दो या तीन शब्द ही कहे जाते हैं। इससे गायकी वासानीपूर्ण सम पर वा जाती है। कलात्मक ढंग या द्रुत तानें इसमें गायकी में नहीं मिलती। इसमें ताल और लय का कोई विशेष आनन्द नहीं है।

किराना गायकी स्वर-उच्चारण के विचित्रता पर ही अधिक जोर देता है और ताल लय के चमत्कार के प्रति उसमें एक तरह की उदासीनता सी होती है।

१- किराना गायकी में मौलिक गायकी की दृष्टि से प्रतिक्रिया की भावना है। इसमें प्राचीन स्थूल शैलियों का अनायास और अचेष्टिक अनुकरण होने के अलावा एक प्रकार की विरोधात्मक भावना भी है जिसको हम एक प्रकार का व्याघाती प्रतियोग कहें। जो स्थूल गायन के मूल सिद्धान्तों का प्रतिकूल है। इसके राग विस्तार से ज्ञात है कि कोई कुछ सारंगी वादक अपनी सारंगी पर किसी राग का सोच-सोच कर अक्षुप्त विश्लेषण कर रहा है।

राग के इस प्रकार के विस्तार तथा विश्लेषण में किसी विशेष संश्लेषण की आवश्यकता नहीं होती ।

इस गायन में ताल बहुत विलम्बित होता है जिसमें इस प्रकार का रागालाप बहुत वाञ्छित हो जाता है ।

स्थायी अन्तरे के पूरे शब्द नहीं कहे जाते और न सुनाई पड़ते हैं । इसके अलावा शब्दों को भाषाओं में नहीं बिठाया जाता । दो या तीन शब्दों का प्रयोग किया जाता है और गायकी वासानी से सम पर आ जाती है । इसकी रचना का ताल सहित गायन आधुनिक स्वतन्त्र अतुकान्त कविता से मिलता जुलता है । यह गायकी स्थूल गायन के अनुशासन का विरोध करती है । और एक प्रकार की अनुशासन हीन वराजकता का प्रचार करती है । इस प्रकार के राग विश्लेषण में बन्दिश के अराध और सजाव की भी कोई गुंजाइश नहीं होती । द्रुत और तैयार तानों के अलावा इस गायकी में कला का और कोई वाच्यता नहीं होता । ताल और लय का भी कोई विशेष आनन्द गायकी में नहीं आता । इस गायकी में स्वरों की चतुर उलट-फुट होती है परन्तु उनकी भाषात्मक व्याख्या नहीं होती ।

कण्ठ करीम खां की वावाज में एक प्रकार के सुचिता और मांगल्य प्रतीत हुआ । कण्ठ करीम खां तो वावाज से विरति हैं ऐसा विनोदपूर्ण कहा जा सकता है ।

किराने घराने की वावाजों का लाव :

किराने घरानों की वावाज लगाने की पद्धति गैला सिकोकर वावाज लगाने की वावाज पुरानी वाली एवं 'नकी' याने नाक से गाने की है । किराने घराने का स्तर बेहद नाक, कौमल प्रभृति का, रेशम सा मुलायम है । और उसमें सुई के समान नोक है इसलिए यह दावा किया जा सकता है कि इस घराने के गायक सूक्ष्म स्थानों को सही-सही पा गये हैं । और उनके स्वरों

हमारा आधुनिक सीढी : २२२, डा० सुशील कुमार चौधरी

के विलोमनीय माधुर्य के कारण जानकारों के भी इस दावे को करीब- करीब मान लिया । इन्होंने अपने साधन स्वर को ही रगड़ पोछकर इतना बारीक, लचीला और चमकदार बना दिया कि साधन के उनके शुद्धीकरण पर ही श्रोता विमूग्ध हो गये । कर्णों की प्रचुरता या बहुतायत किराना धराने में पायी जाती है । स्वरों को यह सूदम खोच या लक्क जिस विफुलता से किराना धराने में पायी जाती है उसी अनुपात से उनका गायन अधिक भावनापूरति होता है । गायकी की सारी प्रणालियों में इस दृष्टि से अधिकतम भाव प्रवण गायकी किराना धराने की है । किराने धराने की परिसीमा तो इन्दौर एवं पटियाला धराने में है साथ ही उसकी वृद्धि निष्ठा की ओर भी मुकाब है । किराना धराने में स्वरों का नशा माना जाता है । जिस पर उस गायकी की सारी दारोमदार होती है । अर्थात् कल-कल सम्बन्धों की श्रुति मनोहर वाकृतियों और उनके भिन्न-भिन्न स्वरों के पारस्परिक अनुपात साधकर जितना नशा बने उतना ही यहां अभिप्रेत होता है । नशा के लिए स्वराकृतियों का त्याग यहां मंजूर नहीं है । नशा क्या चीज है इसका वर्णन अनावश्यक है । लेकिन उसका निर्माण कैसे होता है । यह विचार करने पर प्रतीत होता है कि स्वरों की लम्बाई बेहद बढ़ाकर फिर इन लम्बे किये गये स्वरों में पूर्ण वर्णित ऊपर नीचे के स्वर लगाने पर एक प्रकार का नाच बल्य निर्माण होता है और उसी में जैसे समाधि ला जाते हैं । (तानपुरा पंचम के बजाय निषाद मिलाने की पद्धति के कारण भी यह अवस्था अधिक तीव्र हो जाती है) । यही नहीं इन सूदम कर्णों की विफुलता जिस अनुपात में अधिक होगी उस अनुपात में यह गायकी समाधिकी अवस्था अधिक निर्माण करती है । इस दृष्टि से यहां कहा जा सकता है कि इतनी विफुलता एवं विविधता से कर्णों का उपयोग किराना धराने के द्वारा ही किया गया और स्वर्गीय श्रीगोविन्द राव टैम्बे का कहना था कि महाराष्ट्र में कर्णों की गायकी प्रथम प्रस्थापित करने वाले किराना धराने के उद्गाता डॉ॰ साहब कण्डुल करीम साहब थे ।

धरानेदार गायकी : वाक्कराव । ६० । दिसम्बर ३०-२०६-२०२ ।

इस दृष्टि से श्रीमती हीराबाई बड़ीकर, रामभाऊ खाई गन्धर्व
गणपत बुवा बहरे या मीमून जोशी के गायन कला की तुलना ऊँदुल करीम खां
साहब की गायकी से भी किया जा सकता है।

प्रतीत होगा कि किराना प्रणाली के इन सभी श्रेष्ठ कलाकारों ने
मूलभूत कला तत्वों को ही अधिकधिक बनाया है।

सुधरामन, सुदृढ़ता तथा लम्बाई के एहसास की जिस मंजिल पर
श्रीमती हीराबाई पहुँची है वह तो सचमुच बखान करने योग्य है।

इसका अर्थ यह है कि ऊँदुल करीम खां की सांस्कारिक वावाज में
ही कुछ ऐसा जादू था कि उसका काय स्वर बोलिल्यों जाकृतिबन्ध या स्वरबन्ध
निर्माण करना जाता है और रहता।

किराने घराने में चीज के रूप में घराने की ठुमरी को गाने की प्रथा
है। और उसकी तालीम भी ली तथा दी जाती है। किन्तु इस ठुमरी के
बोल में जानकारों को एक सही शिकायत है वह यह कि कसली ठुमरी तो
‘पूरवाज’ की ही होती है तथा उसका रसीलापन या झंग इस किराना
ठुमरी में नहीं है। किराना घराने के कविता के शब्दों का उच्चारण बहुत
ही साधारण या तोढ़ा है और उसमेंभावना की अभिव्यक्ति भी ही होती
है उसकी तुलना पूरब की ठुमरी से नहीं की जा सकती है। फिर उनकी
ठुमरी घर तक गाई जाने वाली याने बड़ी लम्बी और सुस्त है। और ऐसा
लाता है कि वह ठुमरी न होकर ठुमरी की तरह गाया जाने वाला स्याल
ही है।

किराना घराने की ठुमरी पूरबी जंग जैसी मझीला नहीं है।
उसकी गायकी के सौम्य बनाकर वे उसे स्याल के नजदीक ले जाता है।

किराना घराने की गायकी :

इस गायकी को गाने वाला गायक सम जाने के बराबर पछी ही छैत सा

हो जाता है और सम पर ठीक समय पर आ जाता है उसकी बेतना ठीक सम पर जाग उठती है। और वह बात विलम्बित लय में भी सम पर आ जाता है परन्तु उसके गायन से हमें रस की प्रतीक्षा नहीं होती और न उसकी बढ़त से ही हमें सम सामने आता दिखाई देता है। इसका कारण यह है कि जिस ताल की मात्राओं में उसकी रचना के शब्द बंधे होते हैं वैसा ही नया तुलना वे नहीं गाते। उसके गाने की विशेषता यही होती है कि वह दो चार शब्दों को ही लेकर अपनी बन्धिका की बढ़त करने लाता है और स्थायी अन्तरे की ताल बढ़ बढ़त के अनुशासन से अपने को मुक्त कर लेता है। उस गायक की तुलना में जो किसी और धरानेदार गायकी का पालन करके ऐसी फ़ाहूर बन्धिका के शब्दों को पूरी तरह से ताल में गाता है जैसे- ' धुंघट के पट खोले ;
 ' करी फ़ाम तेरा ' ' रैन का सपना ' ' वैध पट धुंभर भई ' ' किते ते जाई बदरिया, ' ' सुख कर जाई, ' ' किते ते जाई बदरिया, सुख कर जाई ' ' मान न कर गौरी, ' ' मेरी मा हर छीनी, ' ' विचखा की बिरभाओं ' ' धरियां गिनत जात ' ' बन्धा ' ' सकल बन उखाध गई इत्यादि।

किराना गायकी का कोई भी अनुयायी ऐसे उत्तरदायित्व से अपने को मुक्त कर सकता है और दो तीन शब्दों से ही काम ले सकता है। इसलिए बहुत गड़ी हुई लय में वह सम पर आसानी से आ सकता है।

किराने धराने की बढ़त :

उस्ताद वमीर खाँ की बढ़त किरानागायकी की बढ़त से मिलती जुलती थी। मेरखण्ड के सिद्धान्त के हिसाब से वह जिस तरह से अपने स्वरों को बढ़ाते थे, उससे उनकी रचनात्मक जगता तथा चयनशीलता का पता चलता था। किसी राग को विलम्बित बढ़त में वह उन्हीं स्वरों को विछपाए उलट फुट करते थे किन्तु उस राग की व्याख्या हो सकती थी, चाहे वह किसी रचना के पूरे शब्दों को न भी गाते हों परन्तु उनकी बढ़त, गायकी की दृष्टि से दोषरहित होती थी किसी विशेष शब्दों के सहारे जब दो किसी राग का

धीरे-धीरे आलाप करते थे तो उसमें बड़ा इतमिान होता था, बड़े बड़त के लिए प्रसिद्ध थे।

वह इतने धीरे से इतने आराम से इस बड़त को करते थे कि मध्य और पंचम तक पहुँचने में उनकी पूरा पौन घण्टा लग जाता था। किसी राग के स्वरों को गणितीय उल्ट-फुल्ट वह अनौखे ढंग से करते थे और श्रोताओं से उन्हें वाह-वाह मिलती थी। वह उन्हीं रागों को ज्यादा कर देते थे जो उनकी प्रिय थे और जिन पर उनका पूरा अधिकार था।

विलम्बित ख्याल के बड़त में उनकी कण्ठ का सुरीलापन बहुत ज्यादा काम में आता था। उनकी आवाज बेफकान स्वरों में घूमती थी।

बठकुल करीम खाँ की गायकी में माधुर्यता :

खाँ साहब गमहरहारी वाणी की गायकी गाते थे। कुछ लोगों का मत है कि यह वाणीकरण व शौष रसों के लिए विशेष प्रसिद्ध थी। इनके आवाज में विलक्षण माधुर्य था तथा इनकी आवाज इतनी सुरीली थी कि तम्बूरे के तारों से वो एक जीव हो जाती थी। खाँ साहब की आवाज बनाने की सास पद्धति थी और अपने कई शिष्यों को आवाज उन्होंने अपने जैसी ही बनाई थी।

खाँ साहब का गाना आलाप प्रधान था जैसे बीन बध्मा सितार जैसे तंतु वाणों पर झुंली से तार खींचकर एक स्वर से दूसरे स्वर पर जाते हैं और इस नाकू खींच के कारण दोनों स्वरों के बीच की सांस नहीं टूटती। खाँ साहब के आलाप इसी प्रकार के थे तथा उनकी सांस कभी भी टूटती नहीं थी।

उनके आलापों में बसकड़ता तथा किसी भी तरह का साते जाने पर भी न टुकने वाला एक प्रवाह ही प्रतीत होता था।

इन्के अतिरिक्त उनमें विलक्षण सुरीलापन होने के कारण
 सां साहब के गानों से श्रोता तल्लीन हो जाते थे। उनकी तान जोरदार
 व गम्भयुक्त थी तथा प्रत्येक हरकत दानेदार, सुन्दर व सुडौल थी।

गायकी में जब वी रंग जाते तो एक एक राग घण्टे, ङ्रे घण्टे तक
 गाते थे। उनके बालापी में एक विशिष्ट ङंग था और वह यह कि राग के
 वन्तर्गत कुछ महत्वपूर्ण स्वरों को बारी-बारी से महत्व देकर उनके हृद-गिद
 स्वरों का जाल फैलाना। ऐसे बालापी के छि उपयुक्त बड़े राग ही वे
 पसन्द करते थे।

उनके सुबह के रागों में से- भैरव, ललिता, तोड़ी व जौनपुरी।

दुपहरे के रागों में से- भोंमफासी, पटोप, मुलतानी, माखा व मियांमल्हार।

रात्रि के रागों में- यमन, शुद्धकल्याण, मूपलै विशग, बाग्री, पुरिया,

मात्कोश, दरवारी, कान्हड़ा, व वसन्ती यही इनके प्रिय राग थे। शिष्यों
 के अनुसार किसी ने यदि विशेषण वाग्रह किया तो अन्य बहुत राग वे गाते थे।

सां साहब की गायकी पर किये जाने वाले वादोपी के विषय में
 प्रमुख शिष्यों ने स्पष्टीकरण किया कि-

सां साहब भावनायुक्त गाना अधिक पसन्द करते थे। जिन कारणों
 से भावना की रसज्ञानि हो वे उन्हें पसन्द नहीं करते थे। लयकारी बोलतानों
 से बीज के शब्द बाड़े टेढ़े हो जाते हैं जिसमें शब्दों की भावना नष्ट होकर
 सौन्दर्य हानि होती है, अतः इस चक्र में वे नहीं पड़ते थे। लयकारी का
 काम गम्भयुक्त तानों द्वारा करते। स्पष्टतः उन्हें उनके रागों की चीबें बासी
 थीं। किन्तु लोग प्रायः अप्रसिद्ध राग नहीं समझते। अतः वे उनका मजा
 भी नहीं ले पाते।

रागदारी की भांति ही सां साहब ठुमरिया भी सुन्दर गाते थे।

किराना घराने के गायक करीम खां साहब के शिष्यों में :

खां साहब के शिष्यों में स्व० शिष्य कुंझोलकर जी की (खाई गन्धर्व जो भी) खां साहब को शिष्य माना जाता था । उनके अतिरिक्त स्व० अंतुबा गाडील, कोल्हापुर के स्व० विश्वनाथ बाबा जाधव, स्व० फं बहरे बाबा, स्व० दशरथ बाबा मुंडे, शंकरराव सरनाईक, फं बालकृष्ण बाबा कपिलेश्वरी तथा उनके बन्धु रोजनबारा बेम बादि ।

किराना घराने की इस परम्परा को बागे चलाये रखने का काम श्री० हीराबाई बड़ोकर उनके बन्धु स्व० सुरेशबाबू, श्रीमती गंगूबाई छाल, सरस्वती राणे, और बाज के स्थाति प्राप्त गायक भीमसेन जोशी कर रहे हैं ।

किराना घराने की सुप्रसिद्ध गायक वहीद खां ने मेरुदण्ड के सिद्धान्त को विलक्षण व्याख्या अपने त्याल गायन में की थी । यह तो हम जानते हैं कि वहीद खां किराना गायकी के सबसे बड़े विशेषज्ञ की और हीराबाई बड़ोकर के कसौ गुरु थे ।

उस्ताद हमीर खां :

उस्ताद हमीर खां के बारे में फं रविशंकर का कहना है कि इनका पहला गायन उन्होंने सन् १९०८ में सुना था । जबकि उनका गायन दिल्ली के रेडियो स्टेशन से जाता था तब उनका गायन इस गायन से बिल्कुल अलग था जो अपने पिता से सीखा हुआ एवं देवास था और रजब अली खां के गाने का स्टाइल था । अपने पिता के अलावा एवं एक गुणी सारंगीवादनक शामीर खां से तालीम प्राप्त होने के बावजूद भी उनके गायन में रजब अली खां के तालीम और प्रीति एवं वामान अली खां का भी प्रभाव पड़ा । ४० वर्ष के करीब वह लाहौर में जाकर रहते थे । हमीर खां के ऊपर बहरे वहीद खां का गायन का प्रभाव पड़ा । बहरे वहीद खां की त्याल के बाद ठुमरी नहीं गाते थे । उनका प्रभाव हमीर खां के ऊपर भी पड़ा । अति विरिचित मूल्य के

अन्त से ते रे कटे से गायन को शुरू कर सम में खाना एवं एक-एक को सुर से बढ़त होता था । पूरा स्थाई अन्तरा गाकर एवं छोटा बड़ा गम्कयुक्त मुश्किल ताने ज्यादातर बड़े-बड़े राग ही उनके प्रिय थे । जैसे- दरबारी कान्हड़ा, मालकोश, मारवा, वामागी कान्हड़ा इत्यादि । यही उनके गाने की विशेषता थी । लाहौर में अमीर खां के जाने-आने से वहीद खां की गायकी का खूब अनुकरण किया ।

यद्यपि गंडा बंधाने से उन्होंने नहीं सीखा था, फिर भी परिपूर्ण रूप से गायन से प्रभावित हो गये जो उनके गायन के प्रस्फुटित हुआ । दरबारी, मारवा, मालकोश, वामागी, कोमल रिश्म वासावरी इत्यादि राग । अतिमारवा, मालकोश, हंसध्वनि, कोमल रिश्म वासावरी इत्यादि राग । अतिविलम्बित भूमरा वाले एवं बन्दिश के साथ बढ़त । उनके बन्दिश में छोटा-छोटा कण लाकर प्रत्येक सुर के जैसे ज्यादा प्रेम वा गया हो ।

किराना घराना :

अब्दुल करीम खां की गायकी के विषय में पं० रविशंकर जी का कहना है कि उनकी गायकी में एक करुण स्वर था । ऐसा लगता मानो वो रोते थे । उनका रेकाई सुनने से पता चलता कि छोटी सी आवाज में कितना सुर था वे राग-रागिनी के बंधे तुरी में नहीं रहते ।

उनके बड़े-बड़े राग के अलावा छोटे रागों में ज्यादा काम था । उनका गायन ' जमुना के तीर ' एवं ' पिया बिना वासत नाहीं चैन ' सुनने से चैन वा जाता था । फिरो, समाज, कुछ मराठी स्वर में एवं दक्षिणी राग में भी गाना गाये हैं ।

राग-अनुराग : लेखक पं० रविशंकर, ६५

स्व० खां साहब अब्दुल करीम खां किराना घराना :

राग : शुद्ध कल्याण :

स्व० खां साहब की यह रचना मीड, स्वर प्रधान, स्वर विलासपूर्ण गायकी का एक सुन्दर नमूना है। मन्द्र पंचम से तार पंचम तक का बाफ़ा स्वाभाविक स्वर संचार बढ़त पद्धति का स्वर-विस्तार एवं दो-दो, तीन-तीन स्वरों का कलापूर्ण लालित्य, शुद्ध कल्याण जैसे गम्भीर राग के लिए अत्यन्त ही उपयोगी सिद्ध हुआ है। बालाफ़ारी में बाफ़े सुरीले कण्ठ की विशेषता तथा गम्भीरपूर्ण तानों से बाफ़ा ताल-स्वर पर अधिकार स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है।

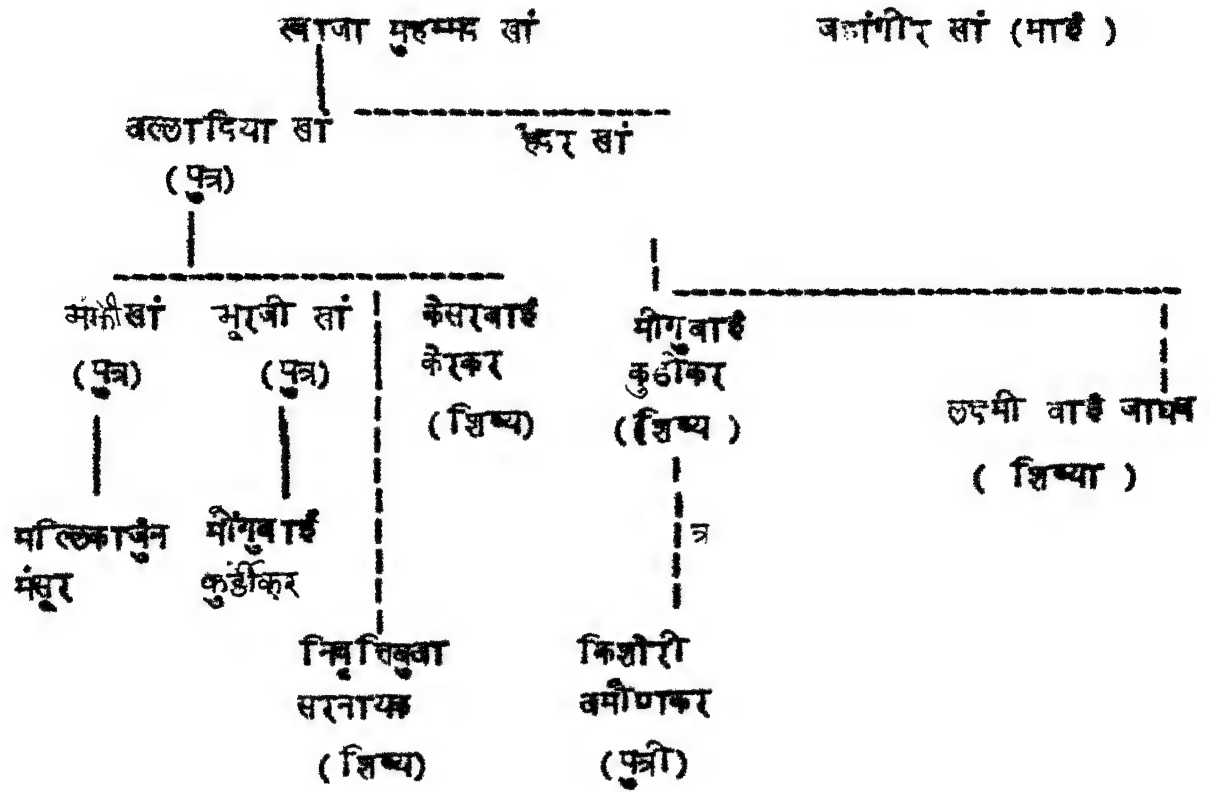
पं० रविशंकर जी का कहना है कि हीराबाई भी एक अद्भुत वाटिस्ट थीं। उनकी गायकी में रस और रंग बहुत सुन्दर था। एकबार वाराणसी में उनका गायन पं० जी ने सुना। उनको ज्ञात हुआ कि सचमुच इन्होंने कच्ची तालीम ली 'मैंने पूछा' क्या बाप वहीद खां से सीते हैं। उन्होंने कहा 'जी' राग दरबारी एवं और कई राग उनकी गायकी थी। धीरे-धीरे बढ़त करना उनकी गायकी की विशेषता थी।

रोशनारा बेगम की गायकी का प्रभाव उनके गायकी पर पड़ा। किराना घराना के विलम्बित बहुत सुन्दर गाते। बाद में अब्दुल करीम खां के स्टाइल में ठुमरी गाते थे।

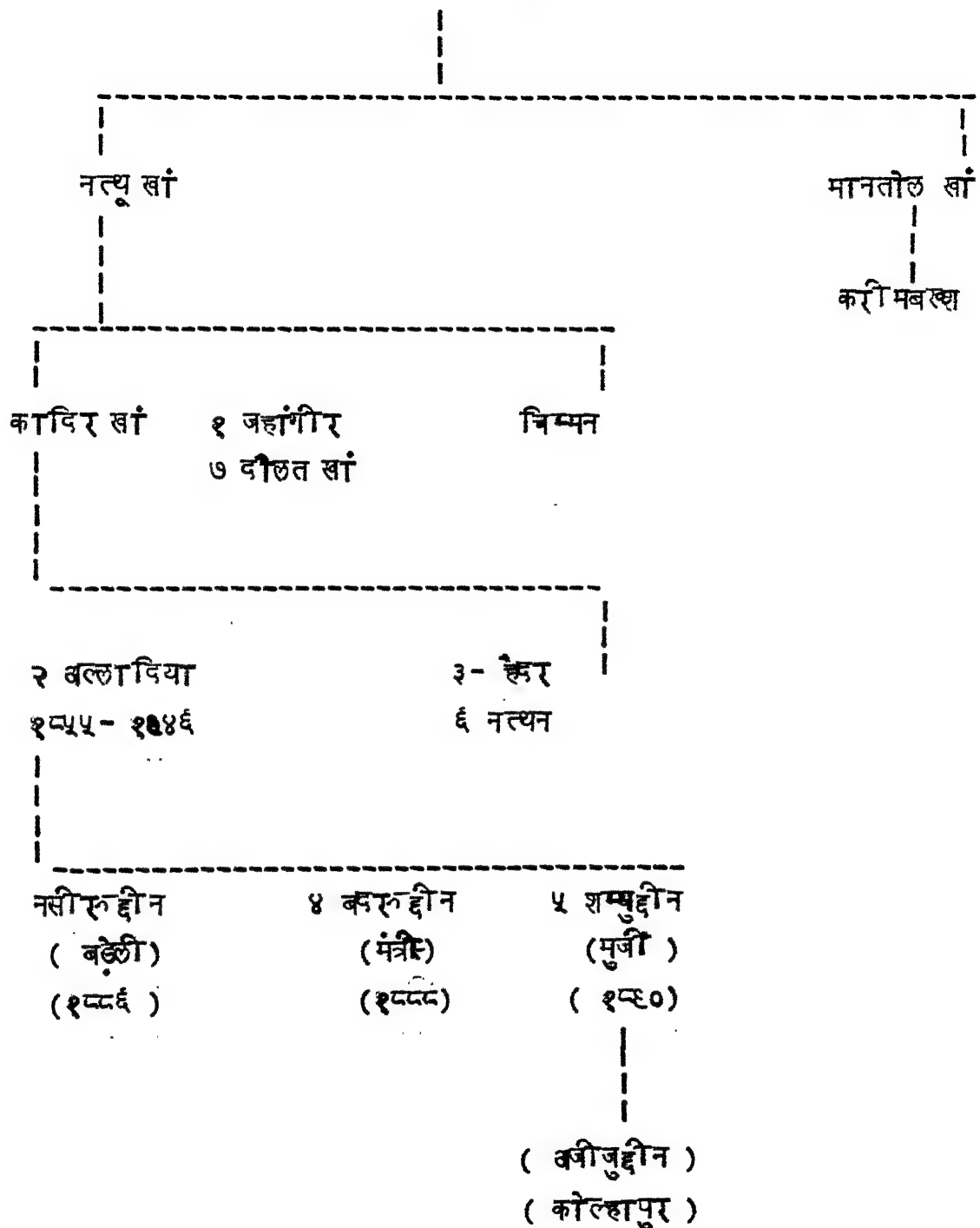
गंगूबाई की गायकी में वृद्धि मिला था जो कि उनकी खाई गन्धर्व जी से मिला था। उनका तालिम जो कि यानि जिसके अन्दर उतना जमजमा, झटका नहीं था जिसको वमीर खां ने लाया। वमीर खां जो कि वहीद खां के प्रभाव से किया। वह भी किराना पर उनके अन्दर ज्यादा मात्रा में झटका एवं उनकी हस्तों का प्रयोग किया। गंगूबाई जी का विलम्बित बढ़त अद्भुत थी। मूँभरा कम गाते परन्तु एक ताल बहुत विलम्बित माने एक मात्रा प्रायः आठ मात्रा के समान।

ਅਤਰੈਲੀ ਘਰਾਨਾ

वतरीली घराना



बतरीली - घराना



१- जहांगीर खां के शिष्य (२) बल्लादिया खां

२- बल्लादिया खां के शिष्य- इनायत हुसैन खां (सितार) केसरबाई

केरकर, गोबिंद बुवा शालिग्राम शिष्या पद्मावती गोखले दिलीपचन्द्र बेदी

(३) नत्थू खां, बरकतुल्ला खां (सितार) मोंगूबाई- शिष्या किशोरी

(कन्या) कौशल्या मेश्वर ।

४- मंजीसी के शिष्य - मलिकावन मंजूर

५- मुजी सां के शिष्य- राम एस० कनाटक, दुर्गाबाई, कुलकर्णी, मेकाबाई
शिरोकर

७- दीछत सां के शिष्य- हजायत हुसेन सां

बतरौली का घराना

उत्तर प्रदेश के बतरौली नामक स्थान में भी बड़े- बड़े संगीतकार हुए हैं। बतरौली में कई घराने थे इनमें कुछ राजस्थान में अवध के पास बुनियारा में बस गये। वहाँ इस वंश के लोग अभी भी हैं। दुस का बिषय है कि उन लोगों का संगीत से बहुत कुछ सम्पर्क ही टूट गया।

इस घराने के उत्पाद कलादियां सां बड़े यशस्वी थे। इनका जन्म जोधपुर में हुआ था और संगीत की शिक्षा अपनी पिता खाजा बहम सां से ही प्राप्त की थी। पिता का स्वर्णवास होने के बाद में इन्होंने अपनी बाबा जहाँगीर सां से संगीत सीखा। वस्तुतः यह ध्रुपदियों का घराना था, उस समय ध्रुपदिये स्याल, ठुमरी बादि पूरी तौर से जानते थे परन्तु ये लोग कभी त्रौतालों को इन्हें नहीं सुनाते थे। कलादियां सां ने ध्रुप की गायकी छोड़ दी और स्याल गाने लगे। तब से इस घराने में स्याल का प्रचलन हुआ।

इस घराने के मुख्य कलाकार केसरबाई केसर हुए। इन्होंने अपनी शिक्षा रामकृष्ण बुवा केर, फिर मास्कर बुवा कल्ले बंत में उल्लादिया सां से शिक्षा ली। वस्तुतः मास्कर बुवा कल्ले के भी तीन शुरु थे। फैज मुहम्मद सां, बागराबाई, नत्थन सां और बतरौली के कलादियां सां केसरबाई की बाबाज में पल्लवधर थी।

सां शाह ने जैसे योग्य शिष्य भी तैयार किये वैसे इनके पुत्र स्वर्गीय मंजीसा और स्वर्गीय भूषी सां तथा केसरबाई केसर प्रसिद्ध हैं। इनके बतिलित भोगूबाई कुरडीकर, नुल्लुबाई जामान, लीलुबाई शेर नांकर और जमना हुसेन सां भी मशहूर हैं।

मंमरी खां

बल्लादिया खां के ममले बेटे बदरुद्दीन खां जो मंमरीखा के नाम से प्रसिद्ध हुए । इनका इस गायकी पर पूरा अधिकार था । इनकी ख्याति सारे महाराष्ट्र में फैली थी । इनके शिष्य में मलिकार्जुन मंसूर वहमम माई सेठ मुख्य हैं ।

भूरजी खां !

बल्लादिया खां के दूसरे बेटे का नाम रमसुद्दीन था जो भूरजी खां के नाम से विख्यात थे । इन्होंने अस्थायी ख्याल की शिक्षा अपने पिता से भलीभांति प्राप्त की थी । इनके मुख्य शिष्य गजानन बुवा जोशी और कानेटकर हैं । कुछ दिन मोंगूबाई ने भी इनसे गाना सीखा था ।

केसरबाई केरकर :

इन्होंने अपना गाना पहले बफेबुवा, बकले बुवा और बरकतउल्ला खां से सीखा । बाद में ये बल्लादियां खां की शार्गिद हो गईं और उनसे बीस बरस तक संगीत शिक्षा ली । खां साहब की पेचीदी गायकी इन्होंने बहुत दिल लाकर सीखी

अजमतहुसेन खां :

ये खैराती खां के सुपुत्र हैं । इनको कलताफ हुसेन खां खुर्जा बाली ने संगीत की शिक्षा दी । अपने मामा से इन्होंने अस्थायी ख्याल, होरी, ध्रुपद, दादरा सभी कुछ प्राप्त किया । इन्होंने बहुत से शार्गिद भी तैयार किये हैं जिनमें मालिनी केरकर दुगाबाई शिरोङ्कर, टी० रल० राजू और मणिक बर्मा मुख्य हैं । कोल्हापुर, हुबली, धारवाड़ मिरज इत्यादि स्थानों में इनका बहुत नाम है । इन्होंने अपने चाचा बल्लादिया खां से भी संगीत सीखा था । कुछ शिक्षा इन्होंने उनियारे वाले गुलाम वहमम खां से भी सीखी ।

बल्लादिया खां के शिष्य समस्त महाराष्ट्र में फैले हुए हैं । जिनमें गायनाबायें मास्कर बुवा, श्रीमती केसरबाई केरकर, श्री गोविन्दराव टेन्डे, गंगूबाई

तथा सां साहब के सुपुत्र मुजीं सां साहब व श्रीमती मोयूबाई कुर्डीकर के नाम विशेष हैं ।

इस घराने की गायकी प्राप्त करने में उक्त शार्गिर्दों ने बड़ी तपस्या की है । इसका कारण यह है कि— इस घराने की गायकी संकलन होकर कष्टसाध्य है ।

विशेष रागें :

हिन्दीर, मारुबिहाज, जयन्त मल्हार माछ श्री, नायकी कान्हड़ा, माझा, गौरव कल्याण बसन्त, छटतीड़ी, मैखनहार, छटतीड़ी, बसन्तवहार, छलित माछ बादि राग गाने में बाप सिद्ध थे ।

दुल्लू सां बीर झुम्पू सां :

ये दोनों कतरौली में पैदा हुए थे । ये झुम्पू के गायक हुए थे । उनियारे के राजा साहब के यहां नीकर थे बीर ठाकुर बिज्जनसिंह के जमाने से लेकर फतहसिंह के राज्य तक जीवित रहे । इनके वंशज उनियारे में मौजूद हैं मगर अब इस घराने में बाने वाले बहुत कम हैं ।

सुहेन सां :

सुहेन सां झुम्पू जमाने बहुत अच्छा गाते थे । इनके वंशज कमजोर सुहेन सां हैं जो अच्छा गाते हैं ।

शाहाब सां मानतोछ सां :

शाहाब सां के पुत्र मानतोछ सां भी बड़े कलाकार हुए हैं । इनकी बानी डानुर की बीर यह झुम्पू- धमार ठाकुर गाते थे ।

गुलाम गीस सां :

इसका वंश कतरौली में हुआ । इनकी बानी नौसार की ती थी इसका

रामकान डागुर बानी की तरफ होने के कारण इन्होंने डागुर बानी भी अपनाई ।

सैराती सां :

सैराती सां वतरीली में पैदा हुए । इनकी बानी खंडारी थी । इन्हें संगीत की शिक्षा अपने बुजुर्ग से ही मिली । विशेष रूप से अपने चाचा इमामबख्त से इन्होंने बहुत कुछ सीखा । थोड़ी बहुत शिक्षा इनकी हज्जू सां और कुल्लू सां से भी मिली थी, ये गाना बहुत जोरदार गाते थे ।

करीमबख्त :

करीमबख्त सैराती सां के सुपुत्र थे । इनका जन्म बनियारे में हुआ था । ये वतरीली घराने के गायक थे और शोरी और ध्रुफ बजाते गाते थे ।

बिम्बन सां :

बिम्बन सां बादर सां के सुपुत्र थे और साहित्य गोष्ठीय थे । ये ध्रुफ धमार के प्रसिद्ध गाने गाते थे । इनका संगीत मधुर था । यह वतरीली में ही रहते थे पर जोधपुर के महाराज के कुछाबे पर साठ मर में एक बार अवश्य जोधपुर जाया करते थे ।

करीम बख्त सां :

करीमबख्त मानतोल सां के सुपुत्र थे । संगीत की शिक्षा इन्हें अपने पिता से मिली । ये शोरी ध्रुफ खूब गाते थे । साथ ही कन्वाची स्थाप भी खूब गाते थे । यह अपने जमाने के महूर थे ।

गायनाबाई बल्लादिया :

कोल्हापुर की संगीत कला की क्रांतिकारी प्रवृत्ति के प्रेरक और कोल्हापुर का नाम करने वाली में पाम्बरबाई बल्लादियां सां साक्ष्य हैं । सां साक्ष्य की महान् गायकी की तारीफ करते हुए न्यायमूर्ति बाकर ने हिमाचल पर्वत की उष्ण

दी थी और इसी एक उपमा से खां साहब की योग्यता पात्रता विशालता और गम्भीरता का अनुमान किया जा सकता है। कन्नर रागों को भी वाप सरलता से गाते थे जिसमें समताल, रियाज, तान, गमक, व लय गाने की विशेषता थी।

हैदर खां साहब के शगिंद में लक्ष्मीबाई, निरुत्तुवा सरनाक का नाम उल्लेखनीय है।

भूर जी खां साहब ने अपने पिता की गायकी उत्तम साध्य की थी और तालीम देने की पद्धति भी उत्तम थी। बाफे शगिंद भी बड़े संस्था में पाए जाते हैं।

खां साहब बल्लादियां खां के बारे में प्रो० बी० :

देवधर जी का कहना है कि उनकी गायकी डोलदार, कसदार, लयबद्ध, और सानसानी डोल से वीरप्रोत्त लगी। उनकी गायकी लयकारी में गायन को एक रस बनाने का उनका ढंग पूरी लयकारी में भी उनके कलाप और तानों में बड़ी फिरती थी। लयकारी में विभिन्न मात्राओं पर बाधात कर नमीनता कैसे निर्माण की जाती थी। उनकी तानों की पद्धति कैसी थी। पल्लट के चार इ. प्रकारों को विभिन्न ढंग से एक दूसरे में गूंफकर विभिन्न वाकृति को कैसे तैयार करते थे।

कुछ धरानों के गायक गाते समय कब और किस प्रकार सम पर वायें को इसका अनुमान होता पहले ही छा सकते हैं परन्तु इस धराने के भीमें और लय से बाधात सुनने में होता इस प्रकार मान हो जाता है कि वे समक ही नहीं पाते कि सम कब आयी।

बल्लादियां की गायकी डोलदार, कसदार, लयबद्ध और सानसानी डोल से वीरप्रोत्त लगी। उनकी गायकी लयकारी में गायन को एक रस बनाने की उनका ढंग। पूरी लयकारी में भी विभिन्न मात्राओं पर बाधात कर नमीनता कैसे निर्माण की जाती थी। गायकी से पता चल जाता है। निरुत्तुवा उस्ताद गायक थे और विश्वास करते जा रहे हैं।

गोविन्द राव ट्रेम्बे कोल्हापुर के संग सृष्टि का विकास किया ।

मरहूम सां साहब अल्लादिया सां व मरहूम हेर सां साहब में विशेष मैत्री थी तथा वे एक दूसरे के यहां समय-समय पर आया जाया करते थे । हीराबाई वड़ीदकर की उन्ते गायकी की विशेष चीजें आलाप हैं । दरबारी कान्हड़ा, मुलतानी, मियांमल्हार, ललित टीढ़ी, फ़ान्द रागों में से है । आलाप ही इनकी गायकी की मुख्य स्वरूप है । एक - एक स्वरों को लेकर रियाज करते । आलाप की बढ़त करने की ओर उनका विशेष ध्यान था । यह भले ही कहा जा सकता है कि बोल व लफ्फारी का आं उनकी गायकी में विशेष नहीं था, तानें विशेष बिकट और पैचदार थीं । चीज की मुंहबंदी करते ही आलाप आरम्भ हो जाता है किन्तु ये आलाप इतनी कुशलता से लेते हैं कि हेरानी रह जाते हैं ।

निम्नलिखित में श्री रस. कालीदास के पियार अल्लादियाँ खॉ तथा जयपुर घराने की परम्परा पर अधोलोकीय है:-

The life of Ustad Alladiya Khan (1855-1946) spanned the two watersheds in modern Indian history. His birth preceded the uprising of 1857 by less than two years and his death was followed by independence within 16 months.

Musically, the life and style of Khan saheb are of special interest. First, here was a lineage of dhrupad singers who switched to Khayal gayaki. Secondly the gharana possessed a somewhat unique repertoire of rare and complicated ragas, and for the innumerable legendary and great musicians that it has produced over the last century and a half.

The family originally hailed from Atrauli, a small hamlet near Aligarh in Uttar Pradesh. It was a family of Dagar bani-dhrupad singers hailing from the Gaur Brahmin lineage who had converted to Islam during the reign of Aurangzeb. With time these singers of Atrauli spread out to serve ascourt musicians in the myriad princely states of Jaipur, Jodhpur, Udaipur, Tonk, Bundi and Uniyara, which dotted the region of the modern state of Rajasthan. While orally transmitted histories can be both in chronology and insufficient in detail. Govind Rao Tembe and Ustad Vilayat Hussain Khan, who have written extensively on musicians of that era, give long and laudatory accounts of many vocalists of this family.

The Ustad was born on August 11, 1855, at Uniyara where his father Khwaja Ahmed, was attached to the court. Originally

named Ghulam Ahmed, he was renamed Alladiya (God's blessing) at the age of five as his parents had lost their previous progeny in infancy.

It was when Alladiya Khan lost his father at the age of 14, that he started learning music in earnest from his father's cousin, Jahangir Khan, a venerable musician who sang Dagar bani dhrupad (although he knew khayal as well). Khan saheb spent about 12 years under the Ustad, out of which for the first five or six years he was taught only dhrupad.

The other master who exercised a profound influence on Khan saheb was Ustad Mubarak Ali Khan of the Kawwal-Bacche gharana. Mubarak Ali's technique of taan and phirat was so unique that the young student was soon mesmerised. This influence was exercised at Jaipur where the Ustad was in the service of Nawab Kallan Khan. Mubarak Ali too was fond of Alladiya Khan and promised to teach him if he became a disciple. But to his lifelong regret his family elders did not permit further learning on the ground that as a scion of a Kalawant Dhrupadiya family he could not become the shagird (disciple) of a However, unofficially the relationship lasted and Khan saheb absorbed Mubarak Ali's style with such diligence that later he was acclaimed to be the undisputed master of that kind of taan and phirat. In gratitude, perhaps, the Ustad added the prefix of Jaipur to the name of his gharana and it is today often referred to as the Jaipur-Atrauli or even the plain Jaipur.

Alladiya Khan's style of khatai singing was thus a judicious blend of Dagar bani dhrupad, the Atrauli repertoire of rare ragas

and Mubarak Ali's phirat. The dhrupad influence can be discerned in the use of micro-tonal values (shrutis), in tonal application (swar-lagay), rhythm-oriented elaboration of the composition (laya baddha), and in the use of vocal techniques like meend and gamak. Mubarak Ali's phirat and taan patterns are employed in spinning amazing taans in ragas having complicated structures where straight (sapaat) movement up and down the scale is not permissible.

As a young man, he toured the north and the east, singing at courts and mehfils and meeting and hearing the great masters of that time.

Around 1885, Alladiya Khan returned to Uniyara to marry and start a family. Between 1886 and 1890 he had three sons - Nasiruddin (1886) Badruddin (1888) and Shamsuddin (1890), better known by their pet names - Badeji, Manjhi and Bhurji respectively.

The Ustad now turned towards the south-west. Natthan Khan (the Agra Ustad) had already settled in Mysore, Faiz Muhammad Khan at Baroda, while the Gwalior singers led by Muhammad Khan, Rehmat Khat (sons of Haddu Khan saheb) and Bala Krishna Bua had prepared the climate for khayal in Maharashtra. After spending a few years in places like Ahmedabad, Baroda and Bombay, Khan saheb accepted an appointment at the court of Kolhapur in 1895. It must be mentioned here that he nearly always sang in duet with his younger brother, Hyder Khan saheb, renowned for his high-pitched and sureela swar (sweet voice).

Shahu Maharaj, the ruler of Kolhapur, grew very fond of Alladiya Khan and they soon became close friends. The Ustad too

was so content with the arrangement that for the next 25 years or so he hardly performed anywhere outside. His worldly needs were taken care of and he immersed himself completely in musical introspection, rivaz (practice) and teaching his sons and pupils.

This long period was well spent in teaching his three sons and nephew, Natthan Khan. For the first years, the children were taught only the dhrupad gayaki as was the family tradition. At the same time Ustadjī used to teach Tani Bai, a courtesan disciple, the khayal. Admirers like Tembe got the impression that perhaps the Ustad thought his sons' voices were unfit for rendering khayal. One day Tembe questioned Hyder Khan, "Why are the boys never made to practise taans". Are their voices not supple enough?" Hyder Khan replied, "In our family we never teach khayal till the children have a firm foundation of dhrupad-dhamar."

That was soon to change. Khan saheb and Hyder Khan were singing at the house of Bapu Saheb Kagalkar. They began the composition Mero Piya in Raga Nayaki Kanhara. Soon Badeji and Manjhi, who were playing the tanpuras, started joining in not only in the alapī but also in fast taans. The host cornered Alladiya Khan after the concert and asked, "Khan saheb, how is it that the boys sing khayal so precociously while you keep insisting that they are taught only the dhrupad?" The renowned vocalist replied that he himself was surprised but as they had been listening to Tani Bai's talim (tuition) everyday they must have picked up the nuances of khayal in that way. From the next day the boys were taught khayal as well.

However, it was not fated that the Ustad's pre-eminent position in the world of Indian music be inherited by any of his sons. Badeji had to stop singing soon because of a serious lung ailment. Bhurji and Natthan Khan did not possess the best of voices although they remained excellent and knowledgeable teachers.

It was Manjhi, the second son, who was the only ray of hope - a superb voice, the best of taleem and a romantic temperament combined to produce a truly gifted musical genius. Most felt that in Manjhi the gharana had indeed found a worthy heir to the Ustad. Despite his talent, however, he never quite aspired to be a professional musician. By 1930, however, he had got over his inhibitions. But as destiny would have it he died seven year later.

Ustad saheb was by now a broken old patriarch. His brother Hyder Khan who always sang with him had also passed away a year earlier in 1936. Aged 82, he lamented to friends that, "Saraswati has gone away from my house". What was remarkable was that even at that age he remained active, teaching and also occasionally performing. His voice retained its tonality and his mid was sharp as ever till his death a decade later on March 16, 1946.

The gayaki of Alladiya Khad had by now become extremely popular and was adopted by stalwarts such as legendary Bhaskar Rao Bakhle and Mallikarjun Mansur, the seer of song. It even influenced Marathi theatre through the thespian singer Naraiyan Rao Bai Gandharva. Amongst his women disciples, Kesar Bai Kelkar, Monghu Bai Kurdikar and Laxmi Bai Jhadav attained national recognition. Amongst his son's disciples are artists of the order of Mallikarjun Mansur, Meneka Bai, Gajanan Rao Joshi, Vaman Rao Sadolikar and Dhondu Tai Kulkarni. Some of our finest vocalists of the present

generation like Kishori Amonkar and Jitendra Abisheki also belong to this gharana. More recently a host of younger singers have absorbed elements of this style and are making a name for themselves. Prominent amongst these are Shruti Sadolikar, Padma Talwalkar, Ashwini Bhide, Arti Anklekar and Ulhas Kashalkar.

In spite of this, the fate of Alladiya gayaki, according to the puritans, is perhaps doomed to extinction. Its highly complicated technique, unfamiliar repertoire, a paucity of well-trained gurus within the gharana and the changing mores and values of current audiences have been blamed. Yet younger exponents like Kishori Amonkar believe that expanding the gayaki by incorporating eclectic elements is actually contributing to its growth since they feel that blind conservatism can itself be a negative quality. But this continuing debate cannot cloud the musical genius of Ustad Alladiya Khan.

पटियाला घराना

पटियाला-घराना

प्रारम्भिक-इतिहास :

पटियाला घराने की संगीत परम्परा मुगल बादशाह मुहम्मद अकबर १५५६-१६०५ के समय से चलती है ।

राजा सोमनाथ के पुत्र युवराज मिर्जा सिंह थे । वे अपने पिता के समान ही वीणा में निपुण थे । अपने पिता की मृत्यु के पश्चात् वर राजा हुए । संगीत की इन्होंने बहुत सेवा की । इन्होंने मुगल दरबार में 'तानसेन' के बादशाह के उस्ताद (गुरु) बन जाने तथा उस गर्व के कारण अहंकारवश अनेकानेक अत्याचारों के सम्बन्धों में बहुत कुछ श्रवण कर चुके थे । तानसेन के पास जो भी संगीतकार जाता उससे तानसेन द्वन्द्व में जुट जाते । इसी द्वन्द्व में पड़कर मिर्जा सिंह ने तानसेन को स्वयं ललकारा कि यदि मैं विजय प्राप्त करूं तो प्रथा-प्रथा अनुसार तुम्हारी पुत्री से विवाह करूंगा ।

तानसेन और उनका परिवार 'गन्डे' के रश्म के अनुसार भरे शिष्य बनेंगे । तथा यह ललित कला भरे वंश में ही स्थित रहेगा । अनेक परामर्शों द्वारा तानसेन की पुत्री से मिर्जा सिंह का विवाह हुआ ।

तानसेन के प्रथम पुत्री सरस्वती का विवाह राजपूत के साथ हुआ । तानसेन की पुत्री से विवाह करने के कारण मिर्जा सिंह को भी इस्लाम धर्म स्वीकार करना पड़ा इसलिए उन्होंने अपना फारसी पर्यायवाची नाम नोबादत खान रखा । फारसी में मिर्जा का नाम 'नोबादत' है । जिस प्रकार मत्स्यदि काल में पंच गायन प्रकार को प्रसिद्ध आं थे । यथा- १- शुद्धा, २- राग, ३- साधारण, ४- भाषा और ५- विभाषा ।

उसी प्रकार अमीर खुसरो को पश्चात् ध्रुवपदीयों में भी पांच वाणीये प्रसिद्ध हो गई यथा-

- १- खंकी वीणाकारों की वानी जो सर्वोपरि है ।
- २- गोबरहारी वाणी ।
- ३- नौहार वाणी ।
- ४- ठागुरी ।
- ५- सकल कलामत जो कि मिश्र वाणी है ।

नोबदत खान के वंशों का तथा मुख्य शिष्यों की परम्परा ज्ञात शिष्यपुत्र वृत्त करसोनामा अंकित करते हैं । यथा-

खानबहादुर ख्यामत खान (शाह सदारंग) जैसे ऊपर के वृत्त से स्पष्ट है कि तानसेन के तान रूप गायकी का बहादुर राजा भूपत सिंह ने राजा मानसिंह और तानसेन के सप्रेम से उस समय अप्रसिद्ध तान को ध्रुवपद से प्रसिद्ध करने का प्रयत्न किया ।

ध्रुवपद में अपने विशेष विचार ख्याल जैसे तानों का समावेश होना सम्भव है ।

जनरल अलीबख्श पटियाले वाले तथा फतेहली खान इनके वंशी खान साहब मुबारक अली खान से भी सीखे थे ।

पटियाला संगीत-घराना उद्गम तथा विकास

शाही उस्ताद मियोतान रसखान और भाई लल्लू :

अन्तिम मुगल बादशाह के उस्ताद मियां, तानरस खान महाराजा-धिराज नरेन्द्र सिंह जी के दरबार में प्रतिष्ठित रहे । उनके मुख्य शिष्य पटियाला में भाई कालू बने ।

वंखुर् हसन खान को तथा महाराजा यादवेन्द्र सिंह ने उनके दो पुत्रों को १९४३ में बम्बैन में ही नौकर किया जो इमानत अली और फतेवली करके प्रसिद्ध हुए हैं। १९४७ में यह सब देशवान्त के पीछे पटियाला को छोड़कर पाकिस्तान चले गये और पाकिस्तान रेडियो पर पटियाले घराने के नाम से ही प्रोग्राम करते थे। खान साहब अस्तर हसन खान के पास अपने पिता की सम्पूर्ण कला तथा विद्या है। जो अलिया फत्तू के किसी अन्य शिष्य के पास नहीं है। वह अपने पिता के उस्तादों के चारों घराने की शैलियों को तथा विशेष वारी कियों को तथा पूर्ण ललितकला स्वरूप में देस सकते हैं। और अपनी गायकों के पूर्व ज्ञात है कि जो उनके पास बन्दिश हैं वे तो दुर्लभ ही हैं।

नबीबख्श तथा उनके पुत्र मियां जान और वहमद जान

हन्सीने अपनी विद्या की सीमा पर ग्वालियर में जाकर महाराजा गुरुवर्ध खान साहब हद्द खान के शिष्य होने के सौभाग्य को प्राप्त किया। तानसेन, भित्री सिंह, न्यामतखान, सदारंग और तानरस खान वादि प्रसिद्ध संगीतकार जबकि मुगल बादशाह क़बर, मुहम्मदशाह रंगिला और बहादुर शाह 'जफर' आदियों के क्रमशः पर शाहन्शाह ने अपने उस्ताद की मष्ट में सिरुपाप पेश किया जाता था। महाराजाधिराज रावेन्द्र सिंह के समय में यह सब पटियाले वाये --- अलीबख्श और फतेवली। अलिया- फत्तू के नाम से प्रसिद्ध है।

फतेवली खान

सन् १९०० में जब महाराजा रावेन्द्र सिंह स्वर्गवास को प्राप्त हुए तब फतेवली खान पटियाला दरबार को छोड़कर कश्मीर जा बसे।

भाई कालू से पटियाला में शिक्षा प्राप्त की। और कुछ ज़रनेल साहब से भी ग्रहण की। मियांजान और अहमद जान जो फतेखली के साथ तानपुरे की संगत करते थे और संगत में गाते थे, मैं मीयाजान अधिक प्रसिद्ध हुए। ज़रनेल साहब विद्या देने में कृपण थे। बाजकल अहमद जान खां पटियाला संगित के अच्छे ज्ञाता हैं।

खान साहब बाश्कि अलीखान

ज़रनेल फतेखली खान के इकलौते पुत्र बाश्किअली खान जो पटियाला घराने के थे। इनकी आवाज अपने पिता से उलटी थी। जितनी सुरीली आवाज उनके पिता की थी इनकी उतनी ही कुरसत थी। उस्तादों का कहना है फतेखलीखान की आवाज ज़रनेल साहब की तथा दाईं सप्तर की थी।

इनकी गायकी थोड़े समय में इतना काम दिखाती तथा ये जो तान लेते थे वह अद्वितीय ही थी। तथा फतेखली खान सुरीलापन में अधिक व्याकुल रहते थे। इन्हें ज़रनेल साहब से कम नहीं समझना चाहिए। फतेखली खान के मुख्य शिष्य प्रसिद्ध यह है:

काले खान और अलीबख्श कसूरिये

यद्यपि फतेखली काश्मीर दरबार में थे। तथापि वे पटियाले वाले कहलाते थे। पटियाले संगित घराने की गायकी करके ही प्रसिद्ध हुए थे। कसूर के दो भाई कालेखान और अलीबख्श इनके सर्वोपरि प्रसिद्ध शिष्य हुए।

विद्याप्राप्ति के अनन्तर ये बहुत बार पटियाले में आते जाते थे। इन पर महाराजा भूपेन्द्र सिंह को बहुत गर्व रहा। तथापि वे पटियाला गायकी करके ही अपने को प्रसिद्ध कर रहे थे।

वर्तिल भारतीय पद्धति पर कुनः ऐ बाये हे वै हे-

खान साहब बड़े गुलाम खलीखान :

भारत में संगीत प्रेमी कोई बिरला ही होगा जो इनके नाम से परिचित न हो, हिन्दुस्तान के गायकों एवं संगीतज्ञों ने इनकी गायकी को पंजाब घराना करके फुकारने ली किन्तु इन्होंने छठपूँक पंजाब के अन्य किराना राममौरासी वादि घरानों से अपनी प्रसिद्धता ही रखी और बहुत मान के साथ अपनी घरानों की गायकी करके प्रसिद्धि की ओर बढ़ रहे हैं।

बाप खलीबख्श कसूरिये के पुत्र हैं अपनी रेकाडों में पट्टियाला घराने का संगीत गायन करके प्रसिद्ध हो रहे हैं।

बाप विशेषतः खान साहब फतेखली खान का सुरीला आं गाते हैं। बाप ख्याल, दप्पा, तराना वादि परम्परा अनुसार गाते हैं। बाप फतेखली खान तथा बरकत खली खान की ठुमरी आं तथा पंजाबी पहाड़ी के ललितताओं को प्रभावित करते हैं। वे आज भारत में अद्वितीय स्थान रखते हैं। ये दोन फतेखली खान की है परन्तु प्रसिद्ध का सेहरा तो खान साहब बड़े गुलाम खलीखान के सिर पर है।

१- पश्चिमी-पाकिस्तान का संगीत :

यह कहने में अतिशयोक्ति नहीं होगी कि आजकल के सारे पश्चिमी पाकिस्तान के गायक किसी न किसी रूप में पट्टियाले के संगीत घराने से सम्बन्धित हैं। यद्यपि किराना तथा राममौरासी तथा बन्ने खान कसूरिये वादि भी प्रसिद्ध घराने हैं।

के दरबार में सुस्ताद गुलाम हुसैन 'काकड़े' वाले का नाम प्रसिद्ध है। वह काकड़ा नाम के साथ प्रसिद्ध हो गये थे। काकड़ा एक ग्राम है जो पटियाला रियासत में भवानीगढ़ से दो मील के फासले पर स्थित है। यह जो ध्रुपद गाते, उसकी तानें बद्धितीय थीं। इस प्रकार से बाप संगीत रत्नाकर तथा अन्य रागों के साथ सम्बन्धित ग्रन्थों में वर्णित गम्कों और तानों के शुद्धरूप से गायन में पुष्टि करते थे। इन ग्रन्थों में बहुत प्रकार की तान, कूटतान, मेरुल्लुड और कलंकार वादि के खाले देते थे। गौरहारी ध्रुपदीयों की शैली की परम्परा में उनकी यह शैली बद्धितीय विचित्रावली मानी हुई थी।

पटियाला दरबार के अन्य कलाकार उस्ताद ममनखान साहब थे। ये जनरेल क्लोब्स के साथ बाये थे। लेकिन सारंगी बजाया करते थे।

पटियाले घराने के संगीत की विलक्षणता

वास्तव में पटियाला घराने की शैली दूसरे घरानों की तरह 'राह' सदासंग की शैली के ऊपर ही निर्धारित है।

कहा जाता है पंजाब में लौकिक तन्त्र की ओर पर संगीत की शैली प्रसिद्ध हुई। इसी प्रकार कच्चाली की मल्ल उचरी संगीत में पाई जाती है। किन्तु कश्मीर की तरफ लौकिक ध्वनि 'कजरी' 'वादि' पर 'ठुमरी गजल' 'वादि' के रूप में शास्त्रीय संगीत का प्रभाव देखने में आता है एवं बंगाल तथा महाराष्ट्र के लोकगीतों का प्रभाव उनके शास्त्रीय संगीत के प्रतिपादन में स्पष्ट ही है। इसके अनेक कारण हैं 'सदासंग' के भिन्न-भिन्न प्रान्तों में से जो शिष्य हुए हैं जहाँ जहाँ उनके संगीत का प्रभाव पड़ा उन-उन प्रान्तों के देशी शास्त्रीय संगीत पर लौकिक प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही था। यही मतों के बहुमतीय ग्रन्थ से भी जान पाते हैं। उदाहरण से प्रथम मुल दरबार बल्ली बागरा की संगीत शैली तानवीन के एक ही पुत्र तथा योहिज के वंश में

प्रसिद्ध थी। परन्तु सदारंग के कनिष्ठ पुत्र मसीतखान साहब को 'शाह' की पदवी मिलने पर तथा बागै उनके पुत्र फिरोजखान की पदवी हो जाने पर लाल खान के पुत्र रजाखान क्रोधित होकर देहली दरबार त्याग कर ख़ाब अंध के दरबार में चले गये। इसी प्रकार देहली दरबार में संगीतकारों के दो घरानों में विभक्त हो गई जो 'देहली' और 'पूर्व घराने' करके प्रसिद्ध थी।

इसी प्रकार से देहली और अंध दोनों का अँगरेजों के जाने से टूटने पर १८५० के बाद पटियाला, ग्वालियर, जयपुर, रामपुर, बनारस, आदि अनेक घराने बन गये।

ग्वालियर के घराने का संगीत सेवा उदारतापूर्ण थी। महाराष्ट्र के सर्वप्रसिद्ध गायकों के घराने वहीं से फैले हैं। जिनमें बंनू बुवा, बालकृष्ण बुवा इचलकरजीकर जो पण्डित श्री विष्णू दिगम्बर फुल्कर के गुरु थे। उत्तर भारत में इसी प्रकार से पटियाला प्रसिद्ध रहा। इनमें श्री बन्ने कलीखान साहब, उनके शिष्य और प्रसिद्ध बख्श करीम खान तथा बख्श वहीद खान भी पूर्ण से ही सम्बन्धित हैं। इसी प्रकार से ग्वालियर से सम्बन्ध रखने वाले बन्ने खान और रामबौरासी आदियों के घराने गये हैं।

१- पटियाला घराने के गायक 'आलियों' फत्तू खान के जन्म और सर्व भारत में प्रसिद्ध थे। उन्होंने अपनी संगीत की साधना रीवां, ग्वालियर और जयपुर, फतेपुरी चार दरबारों के गायकों से प्राप्त करके अपनी विलक्षण प्रभावों को सम्मिलित कर पटियाला घराने की विलक्षण संगीत शैली निमित्त कर दी। उनके तराने तथा गमक और सपाट तानें बहिर्तीय थीं।

वास्तव में जहाँ अन्य घरानों के संगीत का शास्त्रीय आधार संकुचत सौन्दर्यात्मकता है। वहीं अन्य घरानों के संगीत का आधार केवल शास्त्र नियमों की कड़व ज़ुद्धता के ऊपर है और वहीं पटियाला घराने के संगीत का शास्त्रीय आधार संकुचत सौन्दर्यात्मकता है। अन्य घरानों की ऐसी उपरिक्त किये जा रहे राग के 'रस' तथा 'ताल' के ऊपर उसके स्थायीभाव से बागै

अन्तरा संचारी तथा अपभोग भावों का अनुभव और अतिसूक्ष्मतर ललित कम्पन तथा तान का गमकों एवं ललितता रूप में पहुंचने से संकोच करते हैं। वहां पहुंचने के पारिभाषिक प्रकृपा से अनभिज्ञ है। यद्यपि परिभाषा-टेकनिक के अनुसार इन स्थायी आदि भावों के भिन्न-भिन्न वातावरण प्रदर्शन कराना, अर्थात् अनुभव अवस्था में ले जाना है, पर ऐसा दूसरे-संगीतज्ञ ध्यान नहीं देते जैसे-

मिसाल के रूप में एक उदाहरण है पण्डित नारायणराव व्यास जी प्रत्येक राग तथा उसके गीत तथा चीज, यद्यपि वे किसी, रौद्र, वीर, वीभत्स, करुणा, शृंगार रस प्रधान करके ही गाते हैं। तान गमक आदि शृंगार रस में ही लेते हैं।

देखा जाय तो पटियाला घराने में यह बात नहीं। वे प्रत्येक राग का कृतु समय, रस आदि का ध्यान रखते हैं। अपितु गीत की रचना में भी रस का ध्यान रखते हैं। गीत से अन्तर्भूत स्थायी आदि का प्रभुत्व तथा रस का और उत्थान स्थान का विशेष ध्यान रखते हैं। सबसे अधिक बात है कि ताल और लयकारी का ध्यान विशेष रूप से रखा जाता है।

पटियाला घराने में जिस ताल की चीज व गत आरम्भ की जाती है उसकी लय, ताल आदि सबका विचार रखते हुए तौड़े सभी ताल लय के अनुसार होता है।

पटियाला घराना ने शास्त्रीय संगीत के मोह और प्रेम में पंजाब के लौकिक संगीत को भी तिरस्कार नहीं किया अपितु पंजाब के तप्ये विवाहीत शब्द सुफीमत के कव्वाली आदि प्रभा को भी अपनी विशालता में समा दिया है। लौकिक गीत की सादगी और सरलता इसका एक अंग बन गया है।

उनकी आवाज की पहुँच भी बहुत बड़ी है अर्थात् कम से कम सम्पूर्ण तीन सप्ताह की। सौभाग्यवश आवाज में मधुरता इस कदर भरी है जैसे कि चाँदनी की शोभा है या जरी का किनारा है। या रेशम की फिसलना है कि किसी भी गायक की आवाज छानने की पद्धति में उन्हें कोई न कोई लत मिल जाती है। आवाज में इतनी सहजता या मुलायमियत निर्माण करने के लिए उन्होंने रियाज भी उतना ही बेहिसाब किया है। डाले और मन्द्र सप्ताह में उनकी आवाज में तानपूरे के नीचे के स्वर की तार के समान तेजस्वी ज्वारी है। गुलाम अली साँ के आवाज में तान की शुद्धता बाई है। अली साँ के आवाज में गीत निर्माण होता है। उनकी आवाज की भावुकता ही एक विशिष्टता है।

गुलाम अली की गायकी में बोल का काफी है। बालाप भी जायकेदार और तान भी सरस एवं चमत्कारपूर्ण है।

उनकी आवाज की एक महत्वपूर्ण विशिष्टता यह है कि वह किसी भी लय में सहजतापूर्वक घूमफिर सकते हैं। उनकी फिरत वत्यन्त विलम्बित लय से मध्यलय में जाती है तो वत्यन्त द्रुतलय में जितनी चाहे तेज तथा गतिमान हो सकती है। कितनी ही विलम्बित या द्रुतलय में क्रमशः द्रुत या विलम्बित की फिरत उल्टे क्रम में भी कर सकते हैं। उनके गले को कहीं कोई रोक है ही नहीं। हर प्रकार की लय में उनकी आवाज समान एवं सहज ढंग से चलती है।

साँ साहब कहते हैं दुनियाँ में सभी चीजें सुन्दर हैं। जिन जिन बातों की ओर धैरा ध्यान आकर्षित होता है उन सबको में गाने में उतारने की कोशिश करता हूँ। उदाहरणस्वरूप नदी के किनारे जब मैं बैठा हूँ तो मुझ फली उड़ते नजर आते हैं, उनका वह स्वच्छन्द नृत्य, खाँ में फुर्र से उड़ जाना और फिर जब मैं वापस पेड़ की ओर लौट जाना मुझ बड़ा अच्छा लगता है। उनका कथन है कि इन सारे क्रियाकलाप की धुन-धुन मूल संगीत में करने की कोशिश भी करता हूँ।

वाघाज लाने का ढंग :

तान एकदम फरटि के साथ तार पंचम तक ले जाते हैं और पत्तरी की भांति चक्कर देते हुए फिर मध्य 'सा' पर वाते हैं।

प्रो० वैधर एक उदाहरण देते हैं कि जुलाई महीने में बम्बई में मूसलाधार वर्षा में दुपहर के दो बजे मेरीन हाव्स की दीवार पर उफनते समुद्र के एकदम बीच चालीस फुट उछलने वाली पानी को देखकर सां साहब को मियां मल्हार राग की याद आती है। वे कहते हैं-

वैधर साहब, रियाज करने के लिए यह स्थान और समय बड़ा अच्छा है देखिए कहकर उन्होंने वाघाज लाई। पानी की दीवार पर टकराने से पानी ऊपर उछलते ही सां साहब की तान उसी रफ्तार और जोर से ऊपर जाती और पानी के साथ नीचे आती।

प्र० सं० ८० वाकराव : १०- पेशपाण्डे । धरानेदार गायकी ।

इन्दौर घराना

इन्दौर घराना

स्व० उस्ताद अमीर खां, ख्याल, की शिक्षा :

उस्ताद अमीर खां के पूज्य पिता का नाम शमीर खां था जो इन्दौर के एक सुयोग्य, अनुभवी और प्रतिभाशाली सारंगी बादक थे। उनकी संरक्षता ही से उनके होनहार सुपुत्र अमीर खां की संगीत शिक्षा हुई।

अमीर खां को इन्दौर में संगीत शिक्षा की ओर कोई विशेष सुविधा नहीं थी।

शैली :

एक नामी सारंगी बादक के होनहार सुपुत्र होकर उनके लिए यह स्वाभाविक था कि वह मेरुखण्ड की शैली ही से बहुत अधिक प्रभावित हो।

यह सब है कि मेरुखण्ड की कौत्तु और चमत्कार का उन पर बहुत बड़ा प्रभाव पड़ा और वह उससे बहुत अधिक प्रोत्साहित भी हुए। मेरुखण्ड का सिद्धान्तिक आधार स्वरों की वाश्चर्यजनक उलट-फुट है जिसका एक तरह से गणितीय रूप होता है। स्वरों का ऐसा परिवर्तन और संयोग अथवा मेल को हम एक गणितीय सारणी में भी बदल सकते हैं। स्वरों के इस प्रकार क्रमबद्ध और संयोज से सम्मिलित स्वर का भी जन्म होता है। ऐसे कुछ जिसका गायन मेरुखण्ड की उलट-फुट पर अवलम्बित होता है। एक प्रकार की बौद्धिक प्रसरता होती है।

कुछ विशेष स्वर समूह की उलट-फुट ही मेरुखण्ड का सिद्धान्तिक आधार है।

जैसे तीन स्वरों के हैं भिन्न-भिन्न स्वर समुदाय बन सकते हैं, तो इसी तरह चार के चौबीस और पांच के एक सौ बीस स्वरों के गणितीय समूह भी बन सकते हैं।

किराना घराने के सुप्रसिद्ध गायक नहीद खां ने मेरुखण्ड के सिद्धान्त की

व्याख्या ख्याल गायकी में की थी। अपनी बिलम्बित लय में उस्ताद अमीर खां वहीद खां की नकल करते थे।

उनकी राग व्याख्या भी किराना गायकी बहुत पर ही पूरी तरह से निर्भर थी। किसी और गायकी की छाया उसमें नहीं मिलती थी।

इन्दौर और अमीर खां की आबाजों के लक्षण

स्वर और लय संगीत के उन दो सिरों को जोड़ने वाली रेखा है जिन्को पूरा बनाने के लिए बाकी बने हुए खां साहब अमीर खां। इन्दौर घरानों की गायकी पर ध्यान देना जरूरी है। इन्दौर घराने ने लयकारी का ख्याल काफी रखा। किराने घराने में सम पर आते समय और उतने ही समय के लिए ताल से सम्बन्ध रखा गया। जबकि इन्दौर गायकी ने लयकारी का एहसास बीच-बीच में रखा। यही नहीं बल्कि मध्यलय की चीजों में तो उसे निरन्तर बनाये रखा। लेकिन अपने बिलम्बित ख्याल में उन्होंने स्वर बिलास के साथ लयकारी का 'बिलास' अथवा उत्कर्ष नहीं बनाये रखा।

गुलाम खली की गायकी में बोलबंग और बोलतान की प्रधानता थी। अमीर खां की गायकी में बोलबंग भी नहीं है। और बोलतान तो है ही नहीं। इन्दौर घरानों के घी में ख्याल की गायकी माने नींद से पूरी तरह से जागि हुई और फिर थोड़ी देर ही सोने की इच्छा रखने वाले और फिर भी पड़े-पड़े ही क्यों न हो, दिन भर के कामकाज को सोच-बिचार करने वाली है। इसका कारण यह है कि मूलतः यही गायकी ख्यातनाम मेंढीबाजार वाले घराने की मेरुसण्ड की गायकी ही थी। लगभग पचास साठ वर्ष पूर्व इस इन्दौर घराने के गायक बम्बई में मेंढीबाजार में रहते थे। इससे उनका नाम मेंढी बाजार हो गया।

और उस पर भी किराने वाले प्रसिद्ध खां साहब अब्दुल वहीद खां के बालापबाजी की गहरी छाया है। मेरुसण्ड अथवा मेंढी बाजार वाले घराने के पूर्व

सूरियों ने लक्ष्मारी की और खूब ध्यान दिया था तथा अभी हाल ही में स्वर्गवासी हुए । खां साहब अमान अली खां ने तो यह ध्यान बहुत ही रखा । अमान अली खां अधिकांश जोर मध्यलय पर था और वह भी द्रुत की और झुकने वाली ही थी । स्वर लगाने की उनकी पद्धति बहुत ही नाजुक थी, जिसमें एक प्रकार की मनोरम लचक और दुलराहट थी । इसीलिए मध्य लय में उनकी चीज होते ही वह किसी शुभांगी के तथ्य के समान लगती है । यही नहीं, इस धराने के किसी का भी गायन सुनने पर ऐसा प्रतीत होता है कि उनकी संगितबिषयक धराना की नृत्यात्मक है । उसका एक स्वर धिन्यास मानों तथ्य का फन्यास लगता है । उसकी शोभा नज्वाकत 'लचक' स्वरों के माने और ढाले यह सब नृत्यबिलास की ही याद दिलाती है ।

अमीर खां के कुछ विशेष राग

शुद्ध कल्याण, दरबारी, मालकोश, भीमफ्लासी, मुरतानी, तोड़ी, वासावरी इत्यादि । ये राग अमीर खां के लिए उपयुक्त थे । इन रागों में मेरुखण्ड की बढ़त की भी सुविधा होती है ।

उस्ताद अमीर खां 'धराने' की बढ़त

उस्ताद अमीर खां की बढ़त किराना गायकी की बढ़त से मिलती-जुलती थी । मेरुखण्ड के सिद्धान्त के हिसाब से वह जिस तरह से आपके स्वरों को बढ़ाते थे, उससे उनकी चयनात्मक ज्ञानता अथवा चयनशीलता का पता चलता था । किसी राग की बिलम्बित बढ़त में वह उन्हीं स्वरों को बिलक्षण रूप से उलट-पुलट करते थे जिनसे उस राग की व्याख्या हो सकती थी । चाहे वह किसी रचना के पूरे शब्दों को नहीं गाते हो परन्तु उनकी बढ़त गायकी दृष्टि से दोषरहित होती थी । किसी विशेष शब्दों के सँखरे जब ही किसी राग का धीरे-धीरे आलाप करते थे तो उनमें बड़ा इत्मिनान होता था । बड़े शान्त भाव से और बहुत सोचकर ही वह अपनी बढ़त करते थे ।

वह इतने धैर्य से, इतने आरम्भ से इस बढ़त को करते थे कि मध्यम और

पंचम तक पहुंचने में उनको पूरा पौन घण्टा ला जाता था । किसी राग के स्वरों को उलट-फुलट वह अनोखे ढंग से करते थे । और श्रोताओं से उन्हें बाह-बाह मिलती थी । वह उन्हीं रागों को अधिक बल देते थे, जो कि उनको प्रिय थे, जिनपर उनका पूरा अधिकार था ।

बिलम्बित ख्याल की वदत में उनके कण्ठ का सुरीलापन बहुत ज्यादा काम में जाता था । उनकी वावाज वेधकान स्वरों में घूमती थी ।

इन्दौर और अमीर खां- तालीम

अमीर खां साहब के पिता खां साहब शाह मीर खां को इसी घराने से तालीम मिली थी । और घर की तालीम के नाम पर अमीर खां साहब को यही बिरासत में मिली । अमीर खां पर खां साहब अब्दुल बहीद खां का ही बेहद असर हुआ । खां साहब बहीद खां की बालाप बाजी की गहरी छाया अमीर खां पर इस कदर है कि उनके बिलम्बित ख्याल में बहीद खां साहब की याद आती है । अमीर खां साहब के पिता खां साहब शहमीर खां प्रसिद्ध सारंगिये थे । और खुद अमीर खां को भी सारंगी का शौक था । तांत की ओर जो यह खिंचाव है उसकी विशेषता यह है कि इसमें बालापबाजी ही उभर के हो सकती है । और उनकी तान में हिनकिचाहट आती है और वह बेसुरी तथा कर्णकटु भी हो जाती है ।

अमीर खां की गायकी एवं मुख्य राग

खां साहब दरबारी मारवा जैसे कुछ रागों की प्रतिमाओं को रसिक श्रोताओं के मन पर अंकित कर गये हैं । मूमरे के बिलम्बित लय के धीमे, शांत, गम्भीर बालापों, हृदय और मस्तिष्क को देने वाले वे स्वरावर्त को सागर गर्जन का ब्रीद बताने वाली गम्भिर्युक्त ताने उनके गायकी में थी ।

उनकी गायकी का स्वरूप पूरा स्वामित्वपूर्ण था । वे रागों के दास नहीं थे । कभी वे उसे सल्लाते, कभी उससे वांस मियौली खेलते, कभी भक्तिभाव से उसकी उमंगलीन होकर गाते । वे सप्त स्वरों के अंतरंग को रसिकों के सामने खोलकर

रख देते थे । और मानवी मन तथा हृदय को उनका परिचय कराने की बड़ी कोशिश करते थे । खां साहब के कण्ठ से स्वरों को ऐसा संजीवन मिलता था कि वे स्वर एकदम रसिकों के हृदय से जा मिलते थे । ये विशेषकर राम्फली, मारवा, दरबारी, मालकौंस रागों को गाते थे ।

उन्होंने मारवा राग शुरू किया । एक घंटे तक बिलम्बित ख्याल गाया । परन्तु द्रुत ख्याल उन्होंने एकदम शुरू किया । पुरिया राग को इस प्रकार किया कि मारवा राग पोंछ डालने में देर न लगी ।

उनकी गायकी बड़ी ही धीमी, धीरे पर डोलदार बालापी, उसमें भी प्रीढ़ता और गम्भीरता पर्याप्त—इन विशेषताओं के कारण उनकी गायकी किसी बथाह सागर जैसे लगती थी । 'कबा मींड बोल- बालाप गम्क बादि रत्नों के दर्शन वे कराते थे । उनके स्वर प्रस्तरों में खोले हुए समुद्र की तरह विविध गम्कों की एकसंघ तानों की लहरें किनारे सम पर वा टकराती है ।

विष्णुपुरी घराना

बिष्णुपुरी घराना

संगीत जगत में बंगाल संगीत का विशिष्ट स्थान है। इसकी परम्परा अठारहवीं शताब्दी से प्रारम्भ होती है। ऐसा माना जाता है कि भुक्त गायन का प्रारम्भ बंगाल में सत्रहवीं शताब्दी में हुआ जिसका काफी विकास अठारहवीं तथा उन्नीसवीं शताब्दी में हुआ। भुक्त गायकी बंगाल में बिष्णुपुरी घराने के नाम से विख्यात हुई।

बिष्णुपुरी बंगाल के बांकुरा जिले में स्थित एक प्राचीन ऐतिहासिक नगर है। अठारहवीं शताब्दी के अन्त में महाराज रघुनाथ सिंह के समय में बिष्णुपुर सभ्यता संस्कृति व संगीत का केन्द्र माना जाता था। कुछ लोगों का मत है कि महाराज रघुनाथ सिंह के राज्य काल में सैनी घराने का बहादुर खान नामक संगीतज्ञ बिष्णुपुरी संगीत सिखलाने आया था। उसने गजाधर चक्रवर्ती तथा अन्य लोगों को संगीत की दीक्षा दी। कालान्तर में बिष्णुपुरी संगीत पर सैनी घराने का कोई ह्राप नहीं रह गयी। इसका कारण बतलाया जाता है कि अठारहवीं शताब्दी में (१७६१-१८५३) एक बहुत बड़ा भुक्त गायक वाराणसी अथवा मधुरा वृन्दावन से जान्नाथपुरी की यात्रा पर जा रहा था। वह बिष्णुपुर आकर ठहरा। यहां उसने रमाशंकर भट्टाचार्य नामक व्यक्ति को भुक्त गायकी की शिक्षा दी। बिष्णुपुरी घराने की भुक्त गायकी का मुख्य स्रोत यही माना जाता है। रमाशंकर भट्टाचार्य के द्वारा आगे चलकर यह संगीत बिष्णुपुर के कई घराने में पहुंचा। उनके समय में अनन्तलाल बन्दोपाध्याय, दीनबन्धू गोस्वामी, रामकेशव भट्टाचार्य, केशवलाल चक्रवर्ती, जोत्रमोहन गोस्वामी, जहू भट्ट आदि शिक्षित हुए। उपरोक्त चक्रवर्ती बन्दोपाध्याय, गोस्वामी तथा भट्टाचार्य घराने जो रमाशंकर भट्टाचार्य द्वारा शिक्षित किये गये, बिष्णुपुरी घराने के संगीत जन्मदाता माने जाते हैं। उस समय यह प्रथा थी कि बिष्णुपुरी घराने की संगीत शिक्षा प्राप्त करने वाले प्रत्येक शिष्य को कलकत्ता जाकर अपनी कला का प्रदर्शन करना अनिवार्य था। इन्हीं में से जहू भट्ट, ठांगोर के सम्कालीन तथा टांगोर घराने का शिक्षक हुआ।

गान्धार राग गायकी का उस्ताद माना जाते थे। कलकत्ता के संगीत प्रेमियों में गंगानरायन का गायन काफी लोकप्रिय था क्योंकि उसका ध्रुपद राग की स्थापना का अलग तरीका था। तब मुर्शिदाबाद ने गंगा नरायन को 'ध्रुपद बहादुर' के खिताब से विभूषित किया था। गंगा नरायन सन् १८७४ तक जीवित था।

जदुनाथ राय :

जदुनाथ राय ने ध्रुपद राग की शिक्षा कलकत्ता में तिलखन्डी घराने के उस्ताद मुराद अली खान से ली थी। मुराद अली खान कलकत्ता में काफी समय तक रहे। जदुनाथ उनके शिष्यों में प्रिय शिष्य थे। यही जदुनाथ बाद में मयुरभंज राज्य (उड़ीसा) के राज्यसंगीतज्ञ हुए। राजा ने उन्हें अपने राज्य के 'बेरीपाड़ा' नामक स्थान में स्थायी तौर से बसा दिया था। मुराद अली राबा के दरबार में बराबर गाया करते थे। मुराद अली के दो और शिष्य अमोरनाथ चक्रवर्ती तथा प्रमोदनाथ बन्दोपाध्याय विख्यात गायक हुए।

रामकास :

रामकास जी गोस्वामी ध्रुपद गायक जदुनाथ तथा गंगा नरायन के समकालीन थे। उनका अधिक समय बंगाल के बाद बनारस में व्यतीत हुआ।

हर प्रसाद :

हर प्रसाद बन्दोपाध्याय पत्थोरिया घाट कलकत्ता के रहने वाले सुरेन्द्र मोहन टैगोर के नज्दीकी थे। उन्होंने ध्रुपद गायकी की प्रारम्भिक शिक्षा गंगा नरायन से प्राप्त किया था। बाद में उन्होंने मोलाबदस से शिक्षा प्राप्त किया। ये राजा यतिन्द्र मोहन टैगोर के दरबारी थे।

प्राप्त की। उन्होंने ख्याल गायकी में अपना कल राग कायम किया। उनका तीनों रागों भुफ, ख्याल तथा हप्पा पर समान अधिकार था। वह ग्वालियर घराने से सम्बन्धित माने जाते थे।

लक्ष्मी नारायण बाबाजी :

वहने समय के गायकों में लक्ष्मी नारायण राग भुफ, ख्याल, टप्पा व ठुमरी में पारंगत माने जाते थे। उन्होंने भुफ राग की शिखा रामकुमार मिश्रा तथा हरिदास से प्राप्त किया था। टप्पा राग की गायकी बाबू खान से तथा ख्याल रहमान खां से और ठुमरी की शिखा श्रीजान बाई से।

पसावज :

भुफ राग की गायक के साथ पसावत बादन की कला का भी विकास हुआ। पसावज बादक कलाकार उस काल में कलकत्ता के वास-वास विशुपुर कृष्णनार वरहानपुर शान्तीपुर, डाका इत्यादि में रहे थे।

जहू मट्ट :

जहू मट्ट बीसवीं शताब्दी के मध्य में बंगाल भाषा के भुफ गायक हुए। कहा जाता है कि बंकिमचन्द्र चट्टोपाध्याय ने संगीत की शिखा जहू मट्ट से प्राप्त की थी। बंकिमचन्द्र के 'बन्दे मातरम्' गान का राग जहू मट्ट ने तैयार किया था।

अयोधनाथ कन्नती :

अयोधनाथ का भुफ तथा टप्पा राग पर समान अधिकार था। उन्होंने संगीत की शिखा मुराद क्ली खां, क्ली कस, दौलत खां तथा श्री जान्नाई से प्राप्त की थी।

बैतिया जाकर उन्होंने शिवनारायण मिश्रा तथा गुरुप्रसाद मिश्रा बैतिया बाँठ से संगीत की शिक्षा ली। स्त्रीलिये त्रे बैतिया घराने के माने जाते थे। बंगला संगीत में उनका विशिष्ट स्थान था।

निवासस्थान तथा कार्यक्रम स्थल :

बंगाल में भुप राग का विकास स्थल बिशुपुर, कृष्णनगर, वर्धमान तथा टैगोर परिवार का निवासस्थान पयुरियाघाट था। उस समय संगीत का कार्यक्रम राजा नवाकृष्ण सोभा बाजार के राऊतबार में सिन्हा परिवार के मुजीबाड़ी में सिमुलिया में लाटू बाबू के मकान पर मोतीलाल के मकान बहू बाजार में तथा किरान बनजी ऐन के देबन बाड़ी में होता था। इनमें से कुछ स्थान अब भी स्थाल तथा ठुमरी राग के लिये आकर्षण के केन्द्र बने हुए हैं। परन्तु भुप तथा धमार राग अब शिक्षाभ्यों में अध्ययन तथा शोध का विषय हो गया है।

बैतिया घराना

बेतिया घराना

उत्तर भारत के सभी प्रांतों में बेतिया के ध्रुफ प्रचार से वा गये । परन्तु बिहार और बंगाल में ही इसका बहुत प्रचार रहा है । इस घराने की जीजे शक्ति-स्तुति विनायक है, इसलिये पश्चिम-भारत के वैष्णव-सम्प्रदाय के लोग अपने वैष्णव-साहित्य की जीजे बेतिया के स्वरों पर गाते हैं । कवि गुरु रविन्द्रनाथ ने भी बेतिया-ध्रुफ के स्वरों पर उनके ध्रुफों की रचना की है ।

ध्रुफ गायन के क्षेत्र में बेतिया घराने की बहुत दैन है । उत्तरी बिहार का जिला चंपारण हिमालय के पादपथ में अवस्थित है । किसी जमाने में यहां जंगल-ही-जंगल था । चंपक फूलों की प्रचुरता थी । इसीलिए इस स्थान का नाम 'चंपा-वर्ण्य' था । इसी चंपारण जिले का प्रधान नगर था बेतिया । बेतिया नगर के प्रान्त में चन्द्रावती नदी बहती थी । चन्द्रावती के किनारे पहले बेत-वन था इसीलिये इसका वादि नाम था 'बैतवन' । बाद में क्रमानुसार बैतवन, बैतवै, बैतवा वादि होते-होते एक समय यह बेतिया हो गया ।

मुगल-साम्राज्य की सेना में एक सैनिक थे जिसका नाम था बज्रसेन सिंह । युद्ध के कारण एक बार उनको चंपारण के भीतर से कहीं जाना पड़ा । उस समय उनको यह स्थान अच्छा लगा । बापने मुगल सम्राट के पास से इसका दखल ले लिया । शत यह थी कि बहानों के माहुरों को मारकर उस स्थान को जानवर-मुक्त करना पड़ेगा । बज्रसेन जी ने शत का पाठन किया और जानवरों को छटाकर बहानों जनपद स्थापित कर दिया । फिर बाप यहां बर्मोदार के रूप में प्रतिष्ठित हो गए । बहुत बहानों के बाद बेतिया 'कोट बाफ बाईस के हाथ में चला गया ।

इस राजवंश के दोहित्र राजा युलकिशोर सिंह के समय से सर्वप्रथम बेतिया में संगीत का प्रवर्धन हुआ । युलकिशोर जी ने खुद पल्लवालय की शिक्षा ली थी । शायद इसीलिये कुमार बीरकिशोर जी ध्रुफ के प्रति बाकूष्ट हुए । ऐसा अनुमान

लगाया जाता है कि सन् १७८६-६० ई० में बनारस के पं० शिवदयाल मिश्र नेपाल से बेतिया घूमने आये थे। उस समय पं० जी की आयु ८२ वर्ष थी। पं० जी ने उस समय नेपाल के महाराज रणबहादुर शाह के दरबारी नायक रहीमसेन करीमसेन जी ने बहुत कष्ट उठाकर तथा कुछ शर्तें स्वीकार करके भुफ की तालीम प्राप्त की थी। तत्पश्चात् वापने कुमार वानन्दकिशोर नवलकिशोर जी को अच्छी तरह शिक्षा दी। उस समय शिवदयाल जी- जैसे उच्छकोटि के नायक देश में विरल ही थे। बेतिया में जिन भुपदियों का वागमन हुआ था, उनमें प्यार सां, बस्तियार सां, फेर सां, रबाबी, बन्किार सादिक क्ली सां के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। प्यारे सां तानसेन-वंशज गुलाब सां के पौत्र थे। वाप वन्दे गायक-बादक के तंत्र बांध, सुरङ्गार और राग तिलक कामोद के जनक के रूप में उनकी मान्यता है।

बेतिया में जिन गुणियों का समावेश हुआ था उनमें से सिवाय शिवदयाल जी के और कोई चारों बाणियों के भुफ नहीं गाता था। वानन्दकिशोर नवलकिशोर जी को भी चार बाणियों की उत्तम शिक्षा मिली और उन्हें इन शैलियों की रचना-पद्धति की भी मूर्ता-भांति जानकारी थी। इन दोनों की वन्दे भुफ-रचनाएं चारों बाणियों में उपलब्ध हैं, जो अन्य किसी घराने में नहीं मिलती हैं।

बनारस के अनेक संगीतज्ञ बेतिया में आते थे और बेतिया-घराने की चीजें वानन्दकिशोर-नवलकिशोर तथा शिवदयाल जी से सीखते थे। शिवदयाल जी के छोटे भाई सिररल जी भी शिवदयाल जी के प्रमुख शिष्यों में से हैं, सिररल जी ने भी काफी भुफ-रचना की है।

बेतिया घराना में न केवल अपने ही घराने की चीजें गाई जाती थी। अपितु वहां के कलाकार अन्य घरानों के गुणियोंको भी वागमंत्रित करके सुन गाते थे और सिखाते भी थे। वानन्दकिशोर नवलकिशोर की समा में और उनके भाग्य भी अनेक कलाकारों का बेतिया के साथ संयोग था। बलू बंजू के समान वानन्दकिशोर-नवलकिशोर ने भी बहुत भुफ रचना की है। उनमें स्वरों का स्वच्छन्द विहार नायक नहीं हुआ।

उच्छकोटि के संगीतज्ञ व भुफ रचयिता थे। उनके भुफ बहुत कम हैं। वे सब ठागुर बाणी की शैली में सीमित हैं। इसका कारण ये प्रतीत होता है कि विश्वनाथ सिंह धमार के अनुरक्त थे और बाद में उनके दरबार में त्याल की प्रधानता हुई।

बेतिया के रचित कुछ त्याल भी मिलते हैं परन्तु उनमें भुफ का प्रभाव अधिक होने के कारण उनको त्याल कहना अनुचित होगा।

प्रचलित प्रायः सभी तालों में निम्न भुफ बेतिया- घराने में उपलब्ध है जैसे- चारताल, आड़ाचारताल, त्रिताल, शिवरताल, ब्रह्मताल, रुद्रताल, बिष्णुताल, गणेशताल, सूरफाबता भूपताल, तैराताल आदि। परन्तु गौधरहार व सण्डार बाणी में 'बेतिया' प्रचलित है।

शिवदयाल जी तथा वानन्दकिशोर नवलकिशोर की शिष्य-परम्परा में बहुत अच्छे-अच्छे नायक तैयार हुए। कुछ प्रमुख गुणियाँ के नाम हैं- सिरछल मित्र व शिवशंकर मित्र, जयकरणा मित्र, सदाशिव भट्ट, शिवनारायण मित्र तथा गुरुप्रसाद मित्र, और उनके सुपुत्र विश्वनाथ भट्ट, राधिकाप्रसाद गोस्वामी, विनोद गोस्वामी, गोपेश्वर बनर्जी, वाशुतोष चटर्जी। इनके कलावा और उनके गायक हैं जिनके नाम वंशांत हैं तथा वे बेतिया घराने से शिक्षा प्राप्त हैं। उपर्युक्त में से सर्वाधिक जानी थे- जयकरणा मित्र। करीब दो हजार भुफ इनको कण्ठस्थ थे।

पश्चिमी बंगाल में जो भुफ गाय जाते हैं उनमें से फवास प्रतिष्ठित बेतिया के हैं। शिवप्रसाद जी के भाई गुरुप्रसाद जी भुफ के उपरान्त त्याल की भी रचा करते थे। बंगाल में वापने जिन लोगों को भुफ व त्याल की शिक्षा दी उनमें से प्रमुख नाम हैं लक्ष्मण ठे, श्रीमती जादूमणि, गोपेश्वर बनर्जी, सुरेन्द्रनाथ मजुमदार, राधिकाप्रसाद गोस्वामी, वाशुतोष चटर्जी।

संप्रति काल में जिन त्याति प्राप्त गायकों का दैहान्त हो गया उनमें से प्रमुख थे पं० मोलानाथ पाठक, ताल-लय में समानाधिकार रहने के कारण मोलानाथ जी जयकरणा जी के सर्वश्रेष्ठ शिष्य थे। काशी नरेश के दरबार में

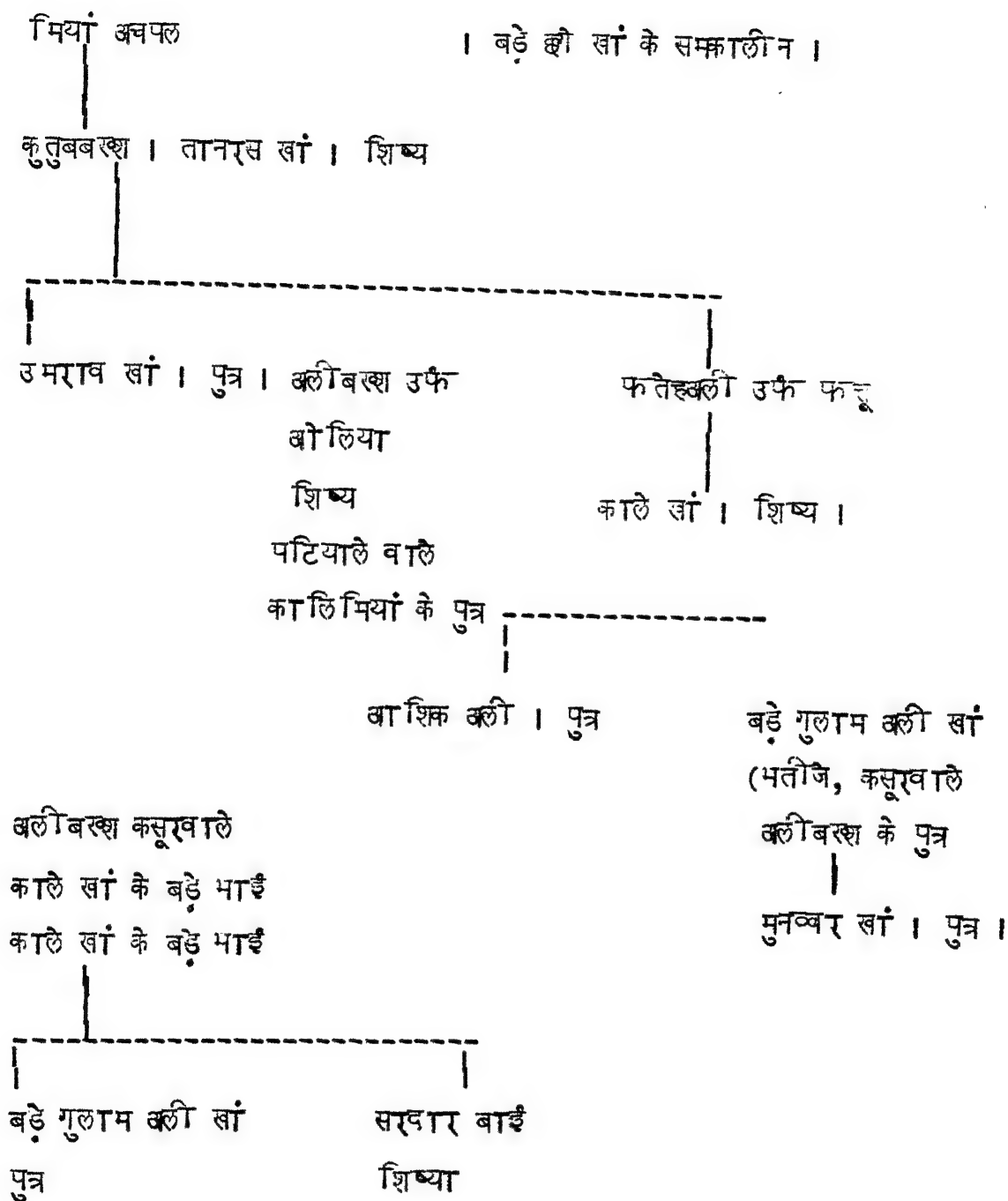
बेणोमाधव जी का ध्रुपद सुनकर उस्ताद फैयाज खां इतने प्रभावित हो गये थे कि उनके सम्मान में ऐसा वचन दिया कि मैं बनारस में कभी ध्रुपद नहीं गाऊंगा । खां साहब ने अपनी बचन निभाया था । ज्यादा उम्र में दमा की बीमारी के कारण भोलानाथ जी हिन्दू विश्वविद्यालय में बौर घर में सिर्फ तालीम ही देते थे । पश्चिमी बंगाल में ध्रुपद गाये जाते हैं । उनमें से फास प्रसिद्ध बेतिया के हैं । बंगाल के प्रमुख नाम शशिभूषण डे, श्रीमती जादूमणि, गोपेश्वर बनर्जी, सुरेन्द्रनाथ मजूमदार, राधिका प्रसाद गोस्वामी, वाशुतोष चटर्जी ।

स्वाधीन भारत में जमींदारी प्रथा का बिलोप होने से बेतिया राज्य भी समाप्त हो गया । इस समय बेतिया चंपारण जिले का एक मुख्य नगर मात्र रह गया है । उन दिनों का राज प्रसाद बाबू एक महाविद्यालय में प्रिन्सिपल हो गया ।

संगीत (घराना श्रृंग) लेखिका रानी वसन, जनवरी- फरवरी, पृ०- ६०

दिल्ली घराना

दिल्ली घराना



मियां अलफ :

ये बड़े ऊँचे दर्जे के कलाकार थे और अस्थायी ख्याल, तराना, तिरवट, सरगम, चतुरंग वगैरह की गायकी पर इन्हें पूरा-पूरा अधिकार था। यह हिन्दी में कविता बहुत अच्छी करते थे। इन्होंने स्वयं ही बहुत सी मुश्किल रागों की बीजें बनाईं तथा शागिदों को सिखाकर प्रचार किया। नट की बीज बाज मनावन आये, बहार की बीज हरी-हरी डालियां, यम की बीज गुरु बिन कैसे गुन गावे, खनी तोड़ी की बीज जोषना रे लैया आदि प्रसिद्ध हैं।

बड़े कुँ खं :

ये दोनों ही मुगल दरबार के गायक थे। मियां अलफ के शिष्य कुतुबबख्श थे जो तानरस के नाम से प्रसिद्ध थे।

शादी खं और मुराद खं :

ये दोनों बाप बेटे थे। आलाप, होरी, वृषद, ख्याल, अस्थायी पर इन्हें पूरा-पूरा अधिकार था।

बहादुर खं और दिलावर खं :

बहादुर खं के पिता का नाम हैदर खं था। यह ख्याल अस्थायी बहुत ही अच्छा गाते थे। कहा जाता है कि इनको रोज चार पांच घण्टे तक रियाज किये बिना चैन नहीं आता था।

अलीबख्श खं :

हापुड़ के घराने के एक अलीबख्श खं भी थे। ये ख्याल अस्थायी में निपुण थे।

मुहम्मद सिद्दीक खं :

अली बख्श खं के पुत्र थे। पिता ने इनको संगीत बिद्या पूरी-पूरी

शिक्षा दिलवायी। ये स्वभाव के शान्त थे। इनके गाने में भी इसी से एक बड़ी विशेषता उत्पन्न हो गई थी। ये हर राग को बड़ी गम्भीरता और स्थिरता के साथ सुर-साज का मजा देकर बहलावे देकर गाते और सुर के लाप से बोलों को बनाकर ढका करते थे। ये देसकार, बिलासखानी, लोड़ी अधिक गाते थे। १८८० में ये हैराबाद पहुँचे और तानसर के यहां दरबारी गवैये बन गये। इनके शागिदों में—

१- अहमद खां सारंगिये- जिन्होंने खां साहब ने बहुत सी राग राग नियाँ का सबक दिया था।

२- इनायत खां पंजाबी जो अस्थायी तबला अच्छा गाते और इनकी याददाश्त भी अच्छी थी। अच्छी तरह गाते थे। इनकी तान बहुत बलवार, पेचीदी, एवं सुरिली होती थी। इनकी गायकी के बारे में यह प्रसिद्ध है कि इनकी फिरत बहुत मुश्किल होती थी। इनके बेटे दिलावर खां सुरिला गाते थे।

मीर नासिर अहमद :

ये अपनी संगीत शिक्षा पूरी करके तब संगीत की तरफ मुड़े तथा किसी बुजुर्ग से बीन सीखना शुरू किया। इन्होंने बीन सीखने की तालीम बरातों तक ली एवं उच्चकोटि के बीनकार बने।

पन्नालाल गोसाई :

इन्का शौक सितार बजाने का था। इन्होंने 'संगीत विनोद' नामक किताब लिखी।

नूर खां :

इन्की गायकी सुनकर दंग दंग रह जाते थे।

युसुफ खां और बजीर खां :

इन्होंने अपनी तालीम दिल्ली से ही शुरू की। बालाप, ध्रुपद, होरी, धमार की तालीम इन्होंने बहुत अच्छी तरह हासिल की। ये अनेक चीजें जानते थे।

होरी, बालाप, ध्रुप की तालीम भी इन्होंने ली ।

134

सदरुद्दीन खां :

इन्के बालाप में स्वर बड़े सच्चे लगते थे । एवं ये ध्रुप और होरी वच्छी तरह गाते । तानें इन्को बलदार, फेदीदा, सुरीली होती थीं ।

इन्के बेटे का नाम था दिलावर खां जो बहुत सुरीला और तयार चीज गाते थे ।

मीर नासिर अहमद :

ये बोन बजाने में उस्ताद थे और इन्होंने बहुत मेहनत भी की थी ।

पन्नालाल गोसाई :

यसुफ खां और बजीर खां इस घराने के थे । बालाप, ध्रुप, होरी, धमार की तालीम इन्हें बहुत वच्छी तरह हासिल हुई ।

सदरुद्दीन खां :

यसुफ खां और बजीर खां के भाइयों में एक सदरुद्दीन खां भी थे ।

इन्के बालाप में स्वर बड़े सच्चे लगते थे । ये ध्रुप और होरी भी बहुत वच्छा गाते थे ।

कलीबक्श खां :

हाफुड़ के घराने के एक कली बक्श खां भी थे । स्याल बस्थायी गाने वालों में नामी गवये थे । तानरस खां भी इन्के मित्र थे ।

मुहम्मद सिद्दीक खां :

यह कलीबक्श के पुत्र थे । पिता ने इन्को संगीत विज्ञा की शिक्षा दी थी । स्याल बस्थायी पर इन्हें अधिकार था । यह हर राग को बड़ी गम्भीरता और स्थिरता के साथ सुर-साज का मजा लेकर बहलावे दे-देकर गाते और सुर के

आवा से बोलों को बनाकर उड़ा करते थे ।

बाबा राम प्रसाद :

इन्हें खां साहब ने अच्छे-अच्छे राग बताये ।

इन लोगों के वतिरिवत मुहम्मद सिद्दीक खां ने अपने कुनवे के कुछ बादमियों को भी अच्छी तालीम दी थी । जिनमें शम्सु खां, अब्दुल करीम खां, उनके बड़े बेटे निसार बहम खां और छोटे बेटे नसीर बहम खां का नाम उल्लेखनीय है ।

नसीर बहम खां उनके बाबा :

ये मुहम्मद सिद्दीक खां के छोटे बेटे थे । ये स्याद, ध्रुपद, तराना बहुत अच्छा गाते थे । इन चीजों के वतिरिवत पूरब ङंग की ठुमरी इन्की अपनी विशेषता थी ।

दिल्ली के वासपास के कलाकार

कादिर बख्श :

इन्के घराने में स्याल गायकी गायी जाती थी । एवं स्याल बस्थायी ध्रुपद, तराना अच्छा गाते थे ।

कुतुब बख्श :

ये कादिर बख्श खां के बेटे थे । इन्हीं को बाद में तान्नास खां की फकी मिली । संगीत की शिक्षा इन्होंने अपने पिता से ली । ये शाही दरबार के मलहूर गवैये मियां अब्दुल के शार्गिद हो गये । कुतुबबख्श ने अपने उस्ताद से अच्छी तरह तालीम हासिल की ।

बस्थायी- स्याल के अलावा यह तराने पर भी बहुत शक्वी थे । तराने में बोलों की काटतराश का इन्हें विशेष अभ्यास था । इन्की तमाम तानें बाम्फ की होती थी । और बाम्फ की तान में यह तराने के जिस बोल से चाहते, उठते

और सम पर वा जाते जिसे सुनते वाले हँसते में रह जाते ।

इन्के शागिर्दों में अब्दुल्ला खां, जहर खां, महबूब खां, इलायत खो थे ।

तानरस खां में सचमुच ही बहुत सी खुबियां थीं । इन्के दो बेटे थे बड़े गुलाम गौस, दूसरे उमराब खां ।

उमराब खां :

ये तानरस खां के बड़े पुत्र थे । संगीत विद्याकी शिक्षा इन्हें अपने पिता से भली-भाँति हासिल हुई थी ।

सरदार खां :

ये उमराब खां के पुत्र थे । इन्के पिता ने इन्हें संगीत की शिक्षा बहुत अच्छी तरह से दी थी । इन्के गाने में एक विशेषता थी कि यह बहुत ठहराव और गम्भीरता के साथ स्वर का आनन्द उठाते हुए गाते थे । तैयारी भी इन्की कम नहीं थी । मगर सुर के लाव और बढ़त की तरफ इन्की प्रवृत्ति ज्यादा थी । यह एक बहुत ही कमूतपूर्ण विशेषता थी । वाकल ज्यादातर तैयारी की तरफ रुझान जाते हैं । वे लीग शुरू से आखिर तक तान और फिरत पर ही जोर देते हैं । सुर की बढ़त एक बड़ा भारी काम है ।

तानरस खां के परिवार के अन्य खेये :

तानरस के पोते और गुलाम गौस खां के बड़े बेटे अब्दुल रहीम खां भी अच्छे गाने वाले माने जाते हैं । इन्हें अपने परिवार के बुजुर्गों से तालीम मिली ।

इन्के गले की आवाज में दर्द था । यह बड़ा छुआ हुआ गाना गाते थे । इन्की लयकारी का जवाब नहीं था । यह बस्थायी स्याल, तराना, गिखट, हर डों के उत्पाद थे ।

अब्दुल करीम खां गुलाम गौस खां के मकले बेटे थे । इन्हें भी अपने सान्दान के बुजुर्गों से अच्छी तालीम मिली । इन्की गायकी बहुत सुन्दर थी ।

खासकर बोलताने बड़ी आकर्षक और बरजस्ता निकलती थी ।

हैदर खां के पुत्र तानरस खां के भतीजे खन्बू खां ने भी संगीत विद्या सीखी । अपने खानदान की कुछ कठिन गायकी गाने वाले लोगों से भी उन्होंने शिक्षा ली । गायकी में बोलतान बड़ी आकर्षक थी ।

हैदर खां के पुत्र और तानरस खां के भतीजे शम्सु ने भी संगीत सीखा । इनके गले से पेचीदी तानें और कठिन फंदे बड़े आसानी से निकलते हैं । जिससे इनकी फिरत का अन्दाज अपने खानदान से निराला मालूम होता था ।

उमराव खां अन्य शागिदों में अब्दुल अजीज खां भी एक थे । इन्होंने उमराव खां के अलावा मुहम्मद खां सिद्दीक से भी शिक्षा पाई थी ।

गायकी इनकी अस्थायी ख्याल की ही थी । मगर ध्रुपद, धमार भी बहुत अच्छा गाते थे । लयकारी बहुत अच्छी गाते थे ।

मुहम्मद खां के दूसरे बेटे मसीन खां थे । इनका ठीक नाम मशीयत भी है । कुछ चीजें बनाई हैं जिनमें उपनाम 'मानपिया' रक्खा है ।

फतह अली और अलीबरखा :

ये दोनों मुंह बोले मझड़े थे । पटियाला में पैदा हुए थे । पहले दोनों ने अलीबरखा के पिता मियां कालू से शिक्षा ली । बाद में दिल्ली के तानरस खां से शिक्षा ली । तानरस खां के समकालीन प्रसिद्ध गायकों में निम्नलिखित थे :-

जहूर खां फिन्दराबाद वाले, नत्थन खां, रहमत खां, खालियर वाले, अतरौली के अल्लादिया खां, मुहम्मद खां दस। पुत्तन खां जोधपुर वाले, नजीर खां और तानरस खां के सुपुत्र उमराव खां । दिल्ली ।

आशिक अली खां :

फतह अली खां के पुत्र आशिक अली खां थे । अपने पिता से उन्हें दबै की तालीम हासिल की ।

संगीतज्ञों का संस्मरण । बिलायत हुसैन खां ।

काले सां :

फतेह अली सां के शागिद थे । उनकी गायकी साफ-सुथरी, सुर लय में थी ।

गुलाम अली सां :

बड़े गुलाम अली के नाम से मशहूर हैं । काले सां के भतीजे और अलीबक्श कसूरवाले के सुपुत्र हैं । तालीम पिता से मिली । बस्थायी स्याल तैयार और अरदार था ।

गुलाम मुहम्मद सां :

गुलाम सां के माई बता मुहम्मद और रमजान सां थे । इस घराने के नामी गायक थे ।

कच्चात बच्चों
का घराना

कव्वाल बच्चों का धराना

उत्तरी हिन्दुस्तान के संगीतज्ञों में कव्वाल बच्चों का धराना बड़ा ही प्रसिद्ध हो गया। कहा जाता है कि इस कव्वाल बच्चे का नाम इस प्रकार पड़ता है कि दिल्ली में साबन्त और कूला नामक दो भाई रहते थे। उनमें से एक गूंगा था, दूसरा बहरा था। ख्वात खाजा-ए-खाजान को इनका हाल अपने वापस मालूम हुआ तो उन्होंने इनकी वाबाज खोलने के लिए दुवा कीजो फाजान को मंगूर हुई फिर दोनों भाइयों को छुम दिया कि गावो। छुम पाते ही दोनों की वाबाज खुल गई। गाना शुरू कर दिया।

इस धराने के शम्कर खां, मसख खां और जदू खां दिल्ली के बड़े मशहूर गायक हुए।

कुछ प्रमुख गवैये :

मुहम्मद खां :

इस खानदान के बड़े मुहम्मद खां बहुत ही मशहूर थे। ये शम्कर खां के सुपुत्र थे। उन्होंने संगीत की शिक्षा अपने पिता और चाचा दोनों से पूरी-पूरी पाई थी। ये लोग ख्याल गाते थे। शिक्षा पाने के बाद तानों की फिरत इजाज की। इस फिरत को उन्होंने सीधा ही नहीं खड़ा बल्कि पैन्दार और बलदार बनाया।

मुहम्मद खां के भाई और पुत्र :

मुहम्मद खां के कई भाई थे। जिनके नाम थे—बह्मद खां, रस्मान खां, हिम्मत खां। बह्मद खां ने अपनी भाई की चलाई हुई गायकी ही अपनाई और फिरत में वही बातें वस्तियार कीं। इनकी बीबी में हास-हास स्थानों पर पैन्दार फिरत के टुकड़े रहते थे। इनके गाने की विशेषतायें थीं कि बहुत कठिन पैन्दार फिरत के होते हुए भी तानों में रागों का पूरा स्वरूप मौजूद रहता था।

रसूल साँ :

वस्थायी ल्याल बेबीड़ गाते थे । इनकी तान पेंदर, जोरदार थी ।

हिम्मत साँ :

हिम्मत साँ ने अपने शगिर्दों को बहुत मुख्यतः से सिखाया ।

मुहम्मद साँ के पुत्रों में वमान लली साँ, बाकर लली साँ, मुबारक साँ, लली साँ, मुल्कर साँ, फयाज साँ थे ।

वमान लली साँ ने अपने पिता से शिक्षा प्राप्त की । इनकी तानों के कल-फेद बड़े नमकदार होते थे ।

मुबारक लली साँ :

मुहम्मद साँ के तीसरे पुत्र मुबारक लली ने अपने पिता के संगीत विद्या को ग्रहण की । फेरोदी फिरत के विषय में इनके समान दूसरा कोई नहीं था । इनकी हर तान ऐसी सूझरती के साथ सम पर जाती थी कि सुनने वालों को हैरानी रहती थी ।

सादिक लली :

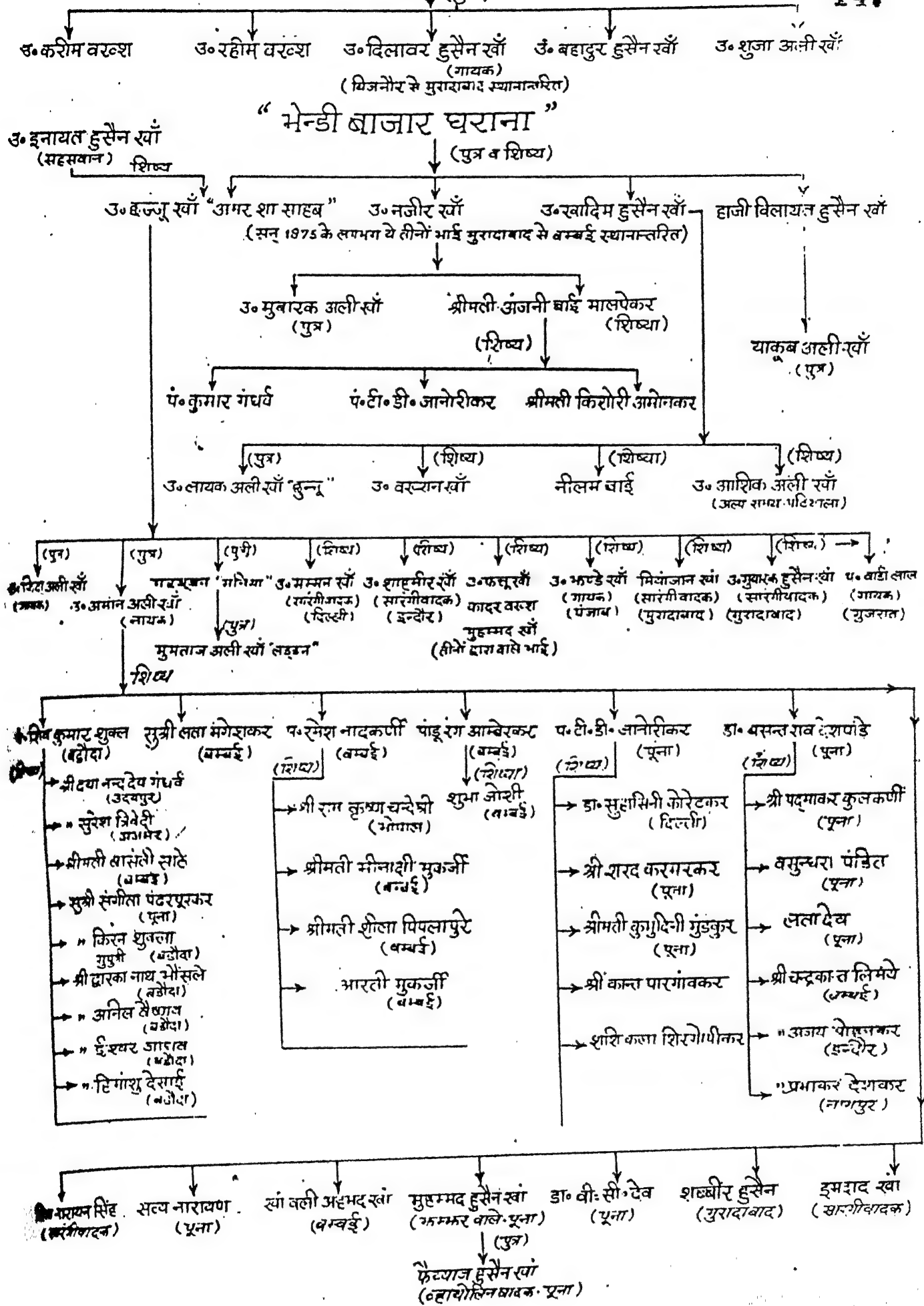
ये कहाँ से आये, कौन थे, किसके शिष्य थे, इनका ऊपर वर्णन नहीं है ।

इन्होंने अपने घराने की गायकी कायम रखने के लिए ठगुरी में बड़ी विशेषता उत्पन्न की ।

इनके शिष्यों में :

मेया गणपत राव एवं फज्जे लली, मुबारक साँ, रज्ज लली साँ, मुबारक लली साँ के भतीजे इमरत साँ मुल्कर साँ के पुत्र करम लली साँ और पिठाव लली साँ, सुबन साँ, मोराबल्ल, तन्मू साँ । इन्होंने अपने बेटे करीम लली साँ को भी अच्छी तालीम दी थी ।

भेन्डीवाजार घराना



मेन्डी बाजार घराना

मूलरूप से यह घराना मुरादाबाद के संगीतकारों द्वारा स्थापित है जो उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में मुरादाबाद से बम्बई स्थानान्तरित हो गये थे तथा इस घराने की जीव रखी ।

वास्तव में 'मेन्डी बाजार घराना' पिछले दशकों में एक प्रचलित नाम था । मले ही वर्तमान पीढ़ी ने इस घराने को उस दृष्टिकोण से न देखा व न सुना हो और सम्भवतः इसीलिये यह नाम उनके लिये कुछ अप्रचलित सा दिखाई देता है । यदि हम ऐसा मान भी लें तो भी इस घराने की शिक्षा व परम्पराएं पिछले १०० वर्षों से अधिक से चली आ रही है तथा वर्तमान में इसकी फैली हुई उच्चस्तरीय परम्पराएं हमको अपने दृष्टिकोण अर्थात् इस पीढ़ी पर पुनर्विचार करने पर मजबूर करती हैं । इस घराने के संस्थापकों के अतिरिक्त श्रीमती अंजनी बाई मालफेर व उस्ताद अमान अली खां जैसे श्रेष्ठ संगीतज्ञ की देन है ।

वर्तमान में इस घराने के सम्पूर्ण देश में फैले हुए कलाकार इन्हीं गुणियों की शिष्य व प्रशिष्य परम्परा है । यहां के अधिकांश संगीतज्ञों ने ईश्वर आराधना व नादोपासना के माध्यम के रूप में संगीत साधना पर विशेष बल दिया है

संस्थापक व नामकरण :

इस घराने की स्थापना का श्रेय मुरादाबाद के उस्ताद क़ुज्जू खां तथा उनके दोनों छोटे भाइयों— उस्ताद नजीर खां तथा उस्ताद सादीम हुसैन खां की है ।

सन् १८५७ की राजनैतिक उथल-पुथल व देश की आर्थिक सामाजिक व सांस्कृतिक क्षेत्रों में हुए परिवर्तन के कारण ये तीनों भाई मुरादाबाद छोड़कर बम्बई आकर बस गये थे । ब्रिटिश शासकों के आने के बाद कुछ कलाकार महानगरों जैसे— बम्बई, कलकत्ता, मद्रास की ओर आकर्षित हुए थे । इन्हीं में से ये दोनों भाई भी थे । सन् १८५७ के लगभग बम्बई के 'मेन्डी बाजार' नामक क्षेत्र में इन्होंने अपना

निवास बना लिया था। इन भाइयों का संगीत सम्बन्धी व्यक्तित्व इतना प्रखर था कि इनकी कीर्ति बहुत फैली। ये दोनों ही भाइयों का वजन उस समय बम्बई में ऐसा था कि उन लोगों के सामने किसी की नहीं चलती थी।

इनके घर में उस समय के नामी संगीतज्ञ अक्सर आया करते थे। पण्डित विष्णुनारायण मातखण्डे जी का इन दोनों भाइयों का निकट का सम्बन्ध था। पण्डित मातखण्डे जी तथा ये गायक घण्टों संगीत विषयक चर्चा करते थे। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्त में इन तीनों भाइयों ने स्वयं को ऐसे शिखर पर स्थापित किया था कि ये लोग बम्बई के राजा कहलाये। इन्हीं कारणों से ये "मेन्डी बाजार वाले" कहलाने लगे।

उस्ताद हज्जू खां जो इस घराने के संस्थापक माने जाते हैं स्वयं एक उच्चकोटि के गायक तो थे ही साथ ही "अमर" उपनाम से अपनी रचनाओं को रागों में स्वरबद्ध किया करते थे अर्थात् एक उच्चकोटि के वाग्येकार थे। इनकी तथा इनके दोनों भाइयों—उस्ताद नजीर खां व उस्ताद खादीम हुसैन खां की शिष्य परम्परा आज तक इनकी गायकी को आगे बढ़ा रही है।

उस्ताद हज्जू खां के पुत्र अमान अली खां भी इसी श्रेणी के कलाकार हुए हैं, जिन्हें "नायक" कहा जाता है।

श्रीमती अंजनी बाई मालफेकर उस्ताद मम्मन खां, उस्ताद शाहमीर खां, पण्डित शिवकुमार शुक्ल, पण्डित रमेश नादकणी इसी परम्परा के शिष्य हुए हैं। उस्ताद अमीर खां पुत्र उस्ताद शाहमीर खां, इन्दौर तथा उस्ताद चांद खां, उस्ताद मम्मन खां, दिल्ली को इस घराने की तालीम मिली है। वर्तमान में इस परम्परा के कलाकार सम्पूर्ण भारत में फैले हुए हैं।

उस्ताद हज्जू खां साहब को इस घराने के संस्थापक के रूप में माने जाते हैं। बाफ़ी शिवा अपने पिता तथा सहस्वान घराने के उस्ताद इनायत हुसैन खां से हुई थी। अपनी तालीम तथा व्यक्तित्व प्रतिभा से आप एवं क्वीन शैली के संस्थापक माने जाते थे।

देवास घराना

देवास-घराना

देवास घराने के स्वर्गीय रजवल्ली में देवास लखनऊ तथा जयपुर आदि घरानों का मधुर संगम देखा जाता है ।

इसका प्रारम्भ लखनऊ के प्रसिद्ध कव्वाली गायक रसूल से हुआ । उनके प्रपौत्र शंकर खां एवं मखन खां लखनऊ के प्रसिद्ध ख्याल गायक रहे । शंकर खां के पुत्र बड़े मुहम्मद खां तथा मखन खां के पुत्र नत्थन पीरबख्श इस शैली के सर्वोत्कृष्ट कलाकार थे । देश के ख्याल गायकी प्रचार के लिए लखनऊ में कोई वातावरण नहीं अथवा गुंजाइश नहीं थी । अतः ये दोनों कलाकार ग्वालियर दरबार में जा पहुँचे । एक ही घराने के होते हुए भी दोनों की शैलियाँ एक दूसरे से सर्वथा भिन्न थी । दोनों के गायन के संयोग से ग्वालियर घराना बना । बड़े मुहम्मद खां ने अपनी स्वतंत्र शैली कायम रखी । अपने पुत्रों के द्वारा इसका प्रचार देश के विभिन्न प्रदेशों में किया । ग्वालियर के हद्द खां एवं हस्सू खां के द्वारा अपनी शैली का अनुकरण देखकर वे रीवाँ दरबार में चले गये और अन्त तक वहीं रहे । जयपुर तथा आगरा घराने के संस्थापक कलाकारों पर उन्हीं की गायकी का प्रभाव था ।

बड़े मुहम्मद खां के चार पुत्र थे ।

कुतुबुल्ला, मनव्वर अली, मुबारक अली और मुरादअली ।

इनमें से मुबारक अली ने जयपुर में रहकर जयपुर घराने का प्रवर्तन किया । मुबारक अली जयपुर के महाराजा रामसिंह के सबसे प्रमुख दरबारी

१- देवास घराने की जानकारी मुझे इलाहाबाद के श्रीमती उषा भट्ट जी से प्राप्त हुई है । इनके बन्दिशें प्राप्त नहीं हो सका, थोड़ी बहुत अवशिष्ट प्राप्त हो सका है ।

गायक थे। जयपुर घराने के कलाकार कल्लादिया खां साहब तथा बागरा घराने के सर्वोच्च कलाकार नत्थन खां इसी घराने से प्रभावित रहे हैं।

देवास के उस्ताद रजबखली खां साहब पर भी इस घराने का प्रभाव रहा। रजबखली खां के पिताजी स्वयं बड़े मुहम्मद खां के शगिंद थे। बाज इस घराने का स्वतंत्र अस्तित्व है। ये घराना फकीदा और गुथेदार ताज खां के लिए प्रसिद्ध रहा है।

स्वर्गीय रजबखली खां साहब की संगीत शिक्षा अपने पिता तथा लखनऊ घराने के गायक मंगु खां के पास हुई।

मंगु खां लखनऊ घराने के बड़े मुहम्मद खां के शगिंद थे।

किराना घराने के सुप्रसिद्ध बीनकार बन्देखली खां से उन्होंने बीन की शिक्षा हासिल की। जयपुर में कई वर्ष रहकर वे कोल्हापुर पहुंचे और वहां किराना घराने के प्रसिद्ध सारंगीवादक हेदर खां से तालीम हासिल करते रहे।

गायक कल्लादिया खां तथा वादक हेदर खां की जोड़ी उस समय प्रसिद्ध थी। कल्लादियां खां की गायकी तथा बन्दिश हेदर खां को याद हो गई थी। इसी की तालीम उन्होंने रजबखली खां को दी। स्वर्गीय रजबखली खां कोल्हापुर के दरबारी गायक के पद पर कई वर्षों तक रहे। स्पष्ट शब्द उच्चारण द्रुतलय की और मुकाव, साधारण, तानबाजी तथा अप्रचलित राग, एवं बन्दिश, उनकी विशेषता थी।

राग शिवकल्याण :

राग शिवकल्याण तथा सैफकल्याण इन्हीं के आविष्कार हैं। रजबखली खां के शिष्यों में जमान खली खां, गणपतराव देवास्कर तथा कृष्णराव मंगुम्दार के नाम प्रमुख रूप से लिये जाते हैं।

घराने संगीत की अभिन्न विशेषता है। ये प्रश्न विचारणीय है। घरानों का अर्थ किसी विशिष्ट शैली अथवा सम्प्रदाय से है। संगीत की शिक्षा सदैव एक गुरु, उनका शिष्य, इन्हीं के बीच सास तालीम रही है।

उस्ताद के सारी विशेषता शार्गिंद के कण्ठ अथवा हाथ में वा जाती थी। और अपनाना भी जरूरी माना जाता था। घराना रीति या शैली का ही दूसरा नाम है। कला अनन्त और अपार है। सौन्दर्य उसकी वात्मा है। सौन्दर्य के अनेक पहलू हैं। इनमें से किसी एक पहलू का किसी घराने का अधिकार हो जाता है। कोई बड़ा कलाकार इसी ढंग को इस अधिकार में कर लेता है कि अन्य ढंगों की अपेक्षा वहीं उसकी कला में लाता है। वही गुण उसकी कला में लाती है। वही गुण अपने शिष्यों को सिखाया जाता है। वही गुण घराने का विशिष्टलक्षण होता है।

देवास घराने के बारे में कुछ बताना चाहते हैं कि जयपुर से रजबखली खां साहब अपने पिता जी श्री मुंजुं खां साहब के साथ देवास जाये। वास्तव में इनके मामा वासीन खां तथा बगूले खां का देवास सीनियर में दरबार के राजनायक थे। लेकिन रजबखली खां साहब देवास जूनियर में राजनायक के पद पर नियुक्त किये गये। देवास जूनियर के महाराजा जी श्री मन्त मल्हार राव बाबा साहब थे ने इनको संगीत में गुरुपद दिया। देवास महाराज मल्हार स्वयं अच्छे गले के सुरीले थे और हासतीर से नाथपन्थी भजन गाते थे।

वैसे रजबखली खां साहब भी शीलनाथ महाराज के भक्त हो गये थे। और इसी स्थिति के साथ-साथ में भजन गाते थे। किसी कारणवश कोल्हापुर के राजनायक भी रजबखली खां साहब बने। लेकिन हमेशा देवास में ही अपना मुकाम रखा और वही से रजबखली खां साहब देवास घराने के कहलाने ली। देवास के रहने के बाद इनके शिष्याण तैयार हुए। रैमर राव सरनायक और उनके भतीजे निरुत बुवा सरनायक भी शिष्य बने। श्री गणपतराव बहोर भी

गंडा बंध शिष्य हो गये थे । वेास में श्री आकर राव मजूमदार शिष्य बने ।
 श्री कृष्णराव मजूमदार साहब को गुरु से ही हां साहब के घर पर ले जाना
 उनके बड़े भाई ने शुरू किया था । चांदनी, केदार, माफती, कान्हड़ा,
 बिहागड़ा विशिष्ट राग उल्लिता गौरी ।

पडरीना घराना

पड़रौना घराना और उसकी विशेषताएं

भारतीय संगीत में जमी मी ऐसे बहुत से घराने हैं जिन पर संगीतज्ञों की दृष्टि नहीं पड़ सकी है।

उत्तर प्रदेश के फैरिया जनपदान्तर्गत बीदों के विश्व प्रसिद्ध स्थान 'कुशीनार' के समीप 'पड़रौना' नगर है। पड़रौना से लगभग तीन-चार किलोमीटर की दूरी पर दक्षिण-पूर्व दिशा की ओर बाबा सिद्धनाथ की तपोभूमि ग्राम 'छुल्लहा-हरका' स्थित है। जो संगीत-साधकों की प्राचीन बस्ती है। यहां के कलाकारों को कई पीढ़ियों ने 'पड़रौना' राज के राज्याश्रय में अपने जीवन को लीलाएं सम्पूर्ण की है।

पड़रौना राज्य के राजाओं में महाराज ईश्वरीय प्रतापनारायण सिंह हिन्दी-साहित्य और संगीत के मर्मज्ञ हो चुके हैं। आपने रहस्य काव्य शृंगार की रचना की है, किर्म राधा-कृष्ण से सम्बन्धित ध्रुपद, धमार, स्याल, भजन और फूले के स्वरचित फल हैं।

इन्के पुत्र महाराज उदित नारायण सिंह और पौत्र-उदय महाराज ब्रजनारायण सिंह तथा महाराज जादीश प्रताप नारायण सिंह के राज्यकाल में संगीत-कलाकारों, विद्वानों और ब्राह्मणों को अत्यधिक सम्मान प्राप्त था।

ऐसा कहा जाता है कि इस घराने के संस्थापक श्री गणेश जी 'मालिक' थे। इन्के चार पुत्र थे। इनमें फं दोना 'मालिक' को संगीत से वात्सल्य प्राप्त था। आपके पुत्रों में फं मैख 'मालिक' अपनी समय के उत्तम गायनाचार्य थे। फं मैख 'मालिक' के सुपुत्र परमेश्वर 'मालिक' हुए जो ध्रुपद धमार के प्रसिद्ध ज्ञाता और भजनानन्दी थे।

१- पूर्णिमा वसंत, संगीत जन्मरी- फरवरी १९८२ : घराना कंक।

पण्डित परमेश्वर 'मालिक' के तीन सुपुत्र हुए। सबसे बड़े संगीत सम्राट पण्डित रामप्रसाद जी 'मालिक' सर्वोत्कृष्ट गायनाचार्य थे। बाक़ी दोनों बन्धु पण्डित शिवप्रसाद जी 'मालिक' और पण्डित पौहारी 'मालिक' मृदंग के अच्छे कलाकार थे। पठरौना राज्य के प्रधान राज गायक संगीत सम्राट पण्डित रामप्रसाद जी 'मालिक' एक विलक्षण प्रतिभा सम्पन्न गायक कलाकार थे। बाक़ी संगीत की शिक्षा अपने पिता श्री पण्डित परमेश्वर 'मालिक' से मिली। इसके अतिरिक्त बाक़ी संगीत की विशेष शिक्षा गायनाचार्य पं० रामतपेश्वर जी 'मालिक' और बेतिया के पण्डित गोपाल जी 'मालिक' से मिली।

पण्डित रामप्रसाद जी 'मालिक' को कई हजार ध्रुपद और धमार याद थे।

इनके ल्याल, चतुरंग, टप्पा, ठुमरी, तराना, और होली का अच्छा ज्ञान था। इन्होंने बड़े-बड़े कलाकारों को अपना गायन सुनने, व सुनाने का अवसर दिया। जैसे- उ० वशीर खां, पण्डित विष्णू दिगम्बर, पण्डित भातखण्डे, पण्डित बड़े रामदास मिश्र, पण्डित बीरू मिश्र तथा मृदंगाचार्य श्री मनमोहन जी।

उनकी गायकी यह थी कि ध्रुपद धमार का विस्तार तालबद्ध स्वं सुर के साथ होता था।

पण्डित रामप्रसाद जी 'मालिक' के प्रमुख शिष्यों में पण्डित कृष्णकुमार 'मालिक' पुत्र प्रो० पण्डित श्यामसंकर 'मालिक', भातृज्य, प्रो० पाण्डेय बामदेव और पठरौना-राज्य की राजकुमारी श्रीमती ललिता देवी (शिष्या) का नाम उल्लेखनीय है। वर्तमान में पठरौना-घराने के प्रतिनिधि गायक कलाकारों में प्रो० पण्डित श्यामसंकर 'मालिक' और बाक़ी सुपुत्र प्रो० पाण्डेय बामदेव 'मालिक' का नाम विशेष उल्लेखनीय है। पण्डित श्यामसंकर जी की संगीत शिक्षा अपने पूज्य ताऊजी, बड़े चाचा जी स्व० पण्डित रामप्रसाद 'मालिक' और काशी के पण्डित बड़े रामदास जी मिश्र से मिली है।

इस घराने के युवा गायक प्रो० पाण्डेय ओम्प्रकाश 'मालिक' संगीत के विकास हेतु पूर्ण मनोयोग से कार्य कर रहे हैं। वर्तमान में मिरजापुर के 'कमला माहेश्वरी' कार्य कन्या महाविद्यालय में सेवारत हैं। बाफ्ती शिष्य परम्परा में कु० सरित त्रिपाठी प्रवक्ता कण्ठ संगीत और रानी वर्मन का नाम विशेष रूप से जाता है।

विशेषताएं :

- १- पल्लेदार वावाज। जोरदार छुंी वावाज।
- २- शब्दों का स्पष्ट उच्चारण।
- ३- लय प्रधान बन्दिशें।
- ४- छण्डहार और गोबरहार बानी।
- ५- स्वर में माधुर्य।
- ६- स्वर प्रधान गायकी।
- ७- नौम- तौम का बालाप।
- ८- द्रुत लय में गमक।
- ९- इस घराने में गाये जाने वाले प्रिय रागें-

झंकरा, छिंडोल, बड़ाना, दरबारी, कान्हड़ा, सिन्दूरा, बिहाग, केदार, सोहनी, परज, कसंत, और तोड़ी।

सिकन्दरावाद घराना

सिकन्दराबाद जिला- बुलन्दशहर का घराना

प्रारम्भिक इतिहास :

रमजान खां :

इनके संगीत की प्रारम्भिक शिक्षा अपने घराने से मिली । इन्होंने संगीत की बहुत सी विशेषताओं पर अधिकार प्राप्त किया । इन्होंने बहुत सी ध्रुपद, होरी, अस्थायी स्याल, अनेक राग- रागिनियाँ बनाये हैं । इनकी रचनाओं में सुन्दर तानों की बनावट है जो कि लोकप्रिय हैं । इनकी बंदिश की चीजें बहुत कम ही सुनने में आते हैं । अपनी रचनाओं में उपनाम ' मियां ' रंगीले रखते थे ।

कुतुब बख्श :

ये रामपुर के नबाब कल्बे अली के दरबार में थे । सितार भी अच्छा बजाते थे । ये नबाब बाजिद अली शाह के पास भी नियुक्त थे ।

मुहम्मद अली खां :

ये मियां रमजान खां के मतीजे थे । हिन्दुस्तान के प्रसिद्ध गवैये हांडे इमाम बख्श जो कि कठिन पेचीदी गायकी गाते थे । मुहम्मद अली खां को उनकी गायकी पसन्द आयी और उन्होंने उसी ढंग से चलने का विचार किया ।

अमीर खां :

ये रमजान खां के मतीजे थे । और इन्हें उन्हीं से शिक्षा मिली । इन्होंने संगीत का बड़ा प्रचार किया और बहुत से शिष्य भी तैयार किये ।

कुतुब अली खां :

मुबारक अली खां कब्बाल बच्चे, ग्वालियर वाले हद्दू खां और घसीट खां हुलियारे वादि मौजूद थे। इनका गाना सबसे बागे जमता था। स्थायी अन्तरा का करने की कला का ऐसा अजीब तरीका था कि सब दंग रह जाते थे। गायकी की जादू से सब भूमते थे।

रहमत उल्ला खां :

ये हद्दू खां के सम्कालीन थे। इन्होंने अपनी गायकी से खानदान का नाम ऊंचा किया।

अजमतउल्ला खां :

ये रहमत उल्ला खां के सबसे बड़े बेटे थे। संगित की तालीम अपने पिता से प्राप्त की। वस्थायी ख्याल खूब अच्छा गाते थे। इनकी तान खूबसूरत और जोरदार थी।

कुदरतउल्ला खां :

इनकी वाषाज बुलन्द, पाटदार रोशन और सुरीली थी। ये वस्थायी ख्याल तराना सभी गाते थे। इनके सम्कालीनों में अलीबख्श, फतहखली खां पंजाबी, जहूर खां, महबूब खां, फुत्तन खां, अतरीली वाले वल्लादिया खां, इनायत हुसैन खां, सहस्रबानो, ग्वालियर वाले नजीर खां, आगरे वाले नत्थन खां जैसे चोटी के कलाकार थे। ये कब्बाली बहुत गाते थे।

जहूर खां :

ये इमाम खां के बेटे थे। ये दिल्ली वाले तानरस खां को अपना उस्ताद मानते हैं। साथ ही इन्होंने महबूब खां और नत्थन खां की संगत भी की थी। संगत के साथ संगित की जानकारी बढ़ती जाती। ये महबूब खां के शगिद हो गये।

फिदाहुसैन खां :

मुहम्मद अली सिकन्दराबादी के मरले बेटे थे । इनकी बाबाज पतली, सुरीली, लोचदार और प्रभावकारी थी ।

मुहम्मद अली खां :

ये कुदरत उल्ला के बड़े बेटे थे । इन्होंने अपने पिता से वस्थायी ख्याल सीखा । इनकी बाबाज पाटदार एवं सुरीली थी ।

बदरुज्जमां :

ये कियायतुल्ला के बड़े बेटे थे । संगीत विद्या इन्हें अपने बुजुर्गों से मिली । इनका गला बहुत सुरीला और तान बड़ी बसरदार थी । यह खुद रचना करते एवं बीजे बनाते । सासकर तराने बहुत अच्छे बनाते । शास्त्रीय संगीत, ठुमरी, दादरा आदि गाते थे ।

मुजफ्फर खां :

ये मस्ते खां के सुपुत्र थे । संगीत विद्या बुजुर्गों से मिली । वस्थायी ख्याल की गायकी गाते थे । बाबाज साफ और सुरीली थी ।

मथुरा घराना

मथुरा - धराना

प्रारम्भिक इतिहास :

अठारवीं सदी में मथुरा के सूबेदार नवाब नबी खां के जमाने में ध्रुपद- धमार और अस्थायी स्थाल के गायक कोड़ीरां और फ़िरा रां नामक दो भाई थे। इन लोगों ने अपनी तामील अपने बुजुर्गों से ली। इनके वंश में सितार भी बजाया करते थे।

खानदानी गायक :

पान खां- सन् १८०० के पहले जी सूबेदार नबी खां के दरबारी गायक थे। बुजुर्गों के कहने से पता चला है कि ये अच्छे गाने वाले थे एवं ध्रुपद धमार अस्थायी स्थाल पर अधिकार पूरा था। इनको सितार का भी शौक था।

बुलाकी खां :

मथुरा के बुजुर्गों में इनका नाम जाता था जी रंगीतशास्त्र के महा-पण्डित थे। ये पान खां के सुपुत्र थे।

मेहताब खां :

बुलाकी खां के सुपुत्र थे। ये उन्नीसवीं सदी में हुए। ये गाने में बड़े निपुण थे।

मीरबख्श खां :

ये मेहताब खां के बेटे थे। इन्हें भी गाने का शौक एवं सितार का भी शौक था।

गुलदीन खां :

वीरबल्ल के सुपुत्र थे । लेकिन गुलदीन खां के नाम से प्रसिद्ध हुए थे ।
सितार का अभ्यास करते थे ।

काले खां :

काले खां गुलदीन खां के सुपुत्र थे । इन्होंने संगीत शिक्षा पिता
से ली । इनके द्वारा रचित ख्याल ठुमरी सरगम वाज भी प्रसिद्ध है । इनकी
कविता 'सरसफिया' के नाम से प्रसिद्ध थी । इनको सितार बजाने का
शौक था । लूनाबाड़ा के राजा इनके शिष्य थे ।

गुलाम रसूल खां :

काले खां के सुपुत्र थे । संगीत की शिक्षा इनके घराने की थी और
इन्होंने ध्रुपद, अस्थायी - ख्याल सरगम अच्छी तरह सीखी ।

फैयाज खां :

गुलाम हुसैन के पुत्र थे । मुन्नन खां भी एक कलाकार थे एवं सितार
के शौकीन थे ।

जहूर खां :

ये अस्थायी ख्याल के नामी गायक थे । इनका काल बठारखी
शताब्दी है ।

खुर्जी घराना

कुत्ता - धराना

उत्तर प्रदेश के बहुत से शहरों में कला - कला संगीतज्ञों के बस जाने से कला - कला धराने बन गये हैं । कठारखों सदा के प्रारम्भ में यहां कोई एक नत्थे सां हू हैं जिनके पुत्र धधे सां थे । इनकी शिक्षा धराने के बुजुर्गों द्वारा हुई ।

कुत्ता विख्यात संगीतकार :

कलीम सां :

जोधे सां के पुत्र इमाम सां जिन्होंने अपनी तालीम अपनी पिता से ली थी । ये रामपुर के कले कली सां के दरबार में भी थे ।

गुलाम हुसैन सां :

ये इमाम सां के बेटे थे । संगीत के बड़े प्रेमी थे । नवाब बाजम कली सां जो संगीत के प्रेमी थे उन्होंने जागीर देकर संगीत की शिक्षा दिलवायी ।

जहूर सां :

हिन्दी और संस्कृत में इनका उपनाम 'रामदास' और उर्दू और फारसी में 'मुमकिन' तखल्लुस था । ये गुलाम हुसैन के बड़े बेटे थे । इन्होंने अपनी शिक्षा बुजुर्गों से हासिल की । इनकी होरी, ध्रुपद कथायी, ख्याल, प्रबन्ध, चतुरंग, तिरवट, सशम विख्यात हैं ।

गुलाम हैदर सां :

गुलाम सां के छोटे पुत्र का नाम गुलाम हैदर सां था । संगीत शिक्षा

इन्हें अपनी माई जहूर खां से मिली । इनके सुपुत्र अब्दुल क़लीम खां ने भी इन्से अच्छी शिक्षा पाई ।

अलताफ हुसैन खां :

ये जहूर खां के बेटे हैं । इन्हें ध्रुपद धमार, अस्थायी, ख्याल, तराना, तिरवट, चतुरंग वादि चीजों पर अधिकार था । इनकी गायकी बलदार और पैवदार है । खाफे अपनी बेटे मुहम्मद वाहिर खां को भी अच्छी शिक्षा दी । बाज्जल यह अपने छोटे सुपुत्र मुमताज अहमद खां को शिक्षा दे रहे हैं ।

फतेहपुर सीकरी का घराना

फतेहपुर सीकरी का घराना

घसीट खां :

शेखसाहब के दरबार में दूल्हे खां नाम के भी एक बड़े उच्चकोटि के संगीतज्ञ थे। इनके बड़े बेटे हिन्दुस्तान के बड़े नामी गवैये में हुए हैं। बड़े बेटे का नाम था घसीट खां। इनके घराने में होरी ध्रुप गायी जाता था। इन्होंने अपने सान्धान की तालीम अच्छी तरह से मिली। इसके बाद इनका संगीत प्रेम इन्हें लखनऊ ले आया जहाँ हरी खां जैसे उच्चकोटि के संगीतज्ञ मौजूद थे।

बोटे खां :

दूल्हे खां के बड़े बेटे और घसीट खां के भाई बोटे खां थे। इनकी तालीम भी बड़े भाई के साथ-साथ हुई। ध्रुप धमार की गायकी पर इनका पूरा अधिकार था। जिस प्रकार घसीट खां गाने में प्रसिद्ध हुए उसी प्रकार यह परभावज में।

गुलाम रसूल खां :

फतेहपुर सीकरी में १८४२ में इनका जन्म हुआ। इन्होंने अपने घराने से होरी ध्रुप और वस्थायी स्याल की तालीम मिली।

शाद खां :

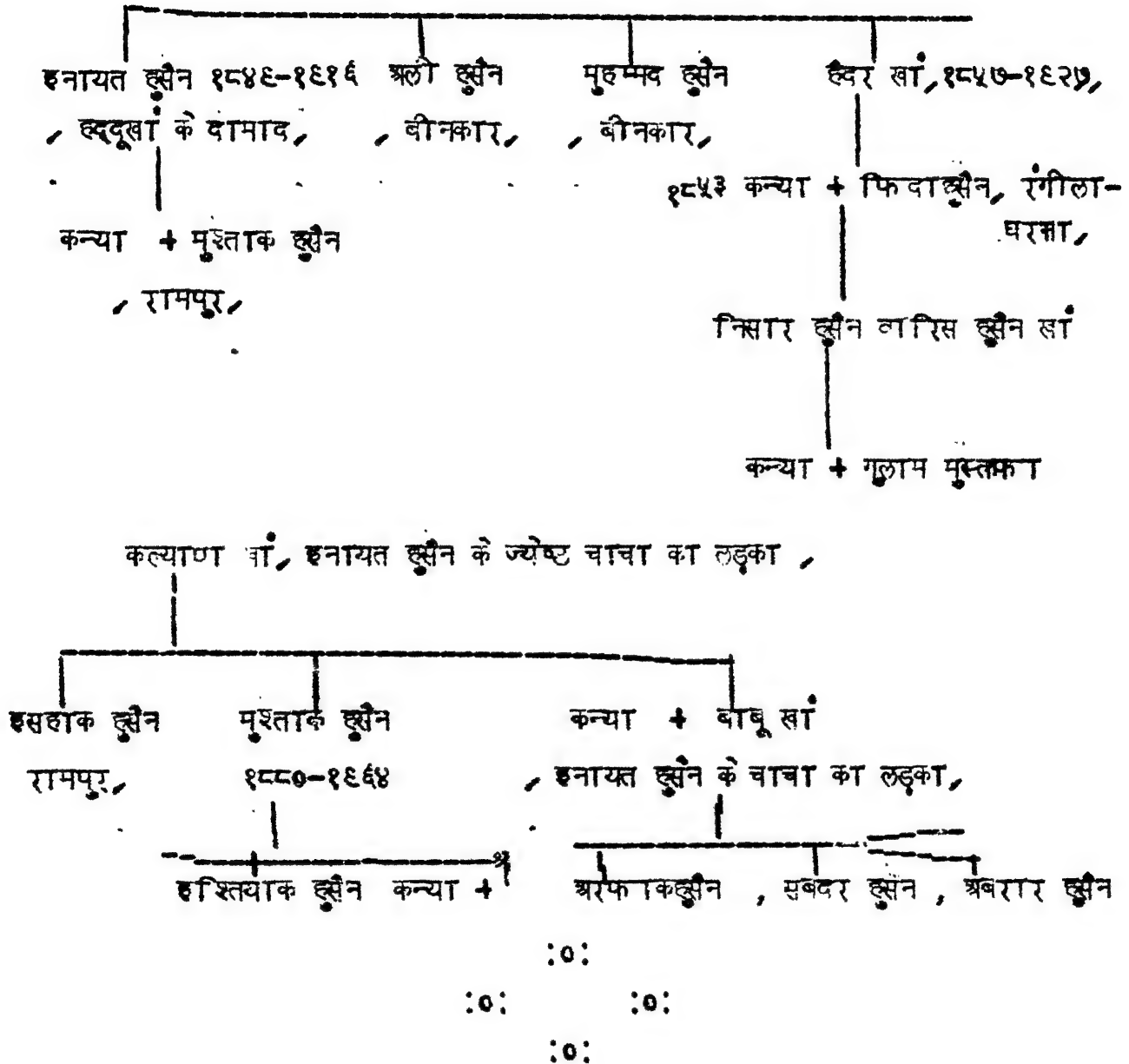
फतेहपुर घराने के नामी बुजुर्गों में एक शाद खान भी थे। इसी घराने के एक गवैये फिदा हुसैन खां भी हुए हैं।

भारबख्त :

आगरे के पास के संगीतज्ञों में भरतपुर के एक दो व्यक्तियों का नाम भी उल्लेखनीय है। इनमें एक भरतपुर के भारबख्त। इनकी वस्थायी स्याल की गायकी बड़ी लोकप्रिय थी। इसी घराने में घन्ने खां नाम के भी एक गवैये हुए। इसी प्रकार भरतपुर के गायकों में बली खां के नाम भी लिया जा सकता है।

सहस्रवान घराणा

सहस्रवान-घराना



सहस्रनाम का घराना *

इनायत हुसैन सां :

सहस्रनाम के गायकों में इनायत हुसैन सां बहुत मशहूर हैं। कहा जाता है ये हद्दू सां के दामाद और बहादुर हुसैन सां के शार्गिद थे। कुछ प्रमुख चीजें इन्होंने हद्दू सां से भी हासिल की थी।

उन्हें वस्थायी स्थाल एवं तराना गाने का पूरा-पूरा अधिकार था। ये नेपाल दरबार में भी रहे। नेपाल से ही अधिकतर सम्मान ग्वालियर, रामपुर, हैदराबाद आदि राज्यों में हुआ।

इन्हें शार्गिद बहुत उच्छकोटि के हैं जिनमें से रामकृष्ण बड़े बुवा हम्बू सां, नबीर सां, सादिस हुसैन सां, मुरताक हुसैन सां आदि प्रसिद्ध हैं। इन्हें छोटे भाई कली हुसैन सां बीन्कार हुए। ये भी इन्हीं के शार्गिद थे। इन्हें एक और भाई मुहम्मद हुसैन सां एक बड़े प्रसिद्ध बीन्कार हुए जो रामपुर के न्वाब शाहि कली सां के दरबार में थे।

हम्माद सां :

सहस्रनाम के रहने वाले थे। इन्होंने वस्थायी स्थाल का गाना ग्वालियर वाले हद्दू सां से हासिल किया था। इन्हें कई पुत्र हैं। बड़े पुत्र अमजद हुसैन और इनसे छोटे बाजिद हुसैन सां दोनों ही संगीत कला के निपुण थे, एवं अच्छा गाते थे। बाजिद हुसैन सां के शार्गिदों में कुमार गन्धर्व और बी०बार० देवधर का नाम विशेष है। इन दोनों ने सां साहब से बहुत कुछ चीजें सीखी थीं।

हैदर सां :

जिन्हें कि बुजुर्गों से संगीत शिक्षा मिली। ये रामपुर के न्वाब शाहि कली के यहां नियुक्त थे एवं सारा जीवन वहीं बीता था।

मामा पुत्तन खां से संगीत की भरपूर शिक्षा मिली । इन्होंने अपने ससुर इनायत हुसैन खां से भी बहुत कुछ सीखा । ये रामपुर दरबार में बहुत दिन रहे । इनके सुपुत्र इश्तियाक हुसैन बहुत अच्छा गाते थे । सबसे छोटे सुपुत्र इशाक हुसैन हारमोनियम बहुत तैयार बजाते थे । ये दोनों रामपुर दरबार में नियुक्त थे ।

उस्ताद मुश्ताक हुसैन खां बदायूं जिले के सख्तबान घराने के प्रसिद्ध गायकों में से थे । और इन्होंने चन्द विद्या प्रसिद्ध उस्ताद इनायत खां से सीखी थी । जो अपने ख्याल तथा तराना गायन में बेजोड़ समझे जाते थे । मार बाद में ये रामपुर दरबार में रहने के कारण वहां से जुड़ गये और रामपुर के प्रसिद्ध गायक वजीर खां से ख्याल तराने के अतिरिक्त होरी ध्रुप गायन भी सीखा । जीवन के अन्तिम वर्षों में यह दिल्ली में भारतीय कला केन्द्र में रहकर संगीत शिक्षा देते रहे ।

उस्ताद मुश्ताक हुसैन खां की गायकी में ख्याल रोली की भी सभी मुख्य विशेषताओं का कलात्मक प्रयोग मिलता है पर मुख्य विशेषता राग की शुद्ध आरोह-अवरोह की नियमों पर विशेष ध्यान और एक तरह की सादगी । इनके गायन में चमक इतनी नहीं जितनी प्रामाणिकता है । उनके पास विभिन्न रागों की तरह-तरह की बंदिशों का भण्डार था । अक्सर यह राग सागर गाते थे । जिसने विभिन्न कठिन रागों का बड़ी कुशलता से निर्वह करते थे ।

प्रस्तुत रिकाई । ई सो रलपी २५३८ । में एक ओर राग गंधारी का ख्याल है जिसे विलम्बित तीन ताल में गाया है । दूसरी ओर तीन ताल में राग मीराबाई की मल्हार का ख्याल और काफी राग का टप्पा है । राग गंधारी असावरी ~~आटा~~ सबेरे दूसरे प्रहर में गाया जाने वाला राग है । इनमें दोनों अजबों का प्रयोग होता है । इसका स्वरूप मूलतः असावरी जैसा ही होते हुए भी आरोह में कोमल कट्जम के प्रयोग में राग में बड़ी अनेकसी स्वर संगीत फैल जाती है । और इसकी खूबसूरती बढ़ जाती है । इस रिकाई में तानों की बहुत विविधता नहीं है । वे प्रायः सपाट हैं वैसे भी मुश्ताक हुसैन खां अपनी तीन सप्तकों की सीधी सपाट तानों के लिए मशहूर थे । अत्यन्त अप्रचलित राग 'मीराबाई' की मल्हार का ख्याल मधुर और आकर्षक है । मार काफी के टप्पे में तानों के प्रयोग के समय

एक दो जगह स्वर अपने स्थान से कुछ भटका सा लगता है। दरअसल यह रिकार्ड उनकी बहुत बृद्धावस्था का है वार मुश्ताक हुसैन सां की युवावस्था के गायन का कोई संग्रह हो और कुछ रिकार्ड और प्रकाशित किये जायं तो उनकी गायकी की खूबसूरती का सही बन्दाजा मिल सकता है।

इसमें कोई शक नहीं कि इन दोनों रिकार्डों में अपने जमाने के इन मशहूर गायकों की उत्कृष्ट कृतियों के नमूने नहीं हैं। परंतु जो संगीत प्रेमी अपने शास्त्रीय गायन के विभिन्न घरानों और कलाकारों की विशेष शैलियों, को जानना चाहते हैं और उनको सुनने तथा समझने में रुचि रखते हैं। उनके लिए ये रिकार्ड बहुत मूल्यवान हैं।

रामपुर के मुश्ताक हुसैन सां की ख्याल गायकी

इनके पास रागों का अच्छा संग्रह था। खुर्जे के अलाफ हुसैन और बम्बई के विलायत हुसैन की तरह रागों और बंदिशों का खजाना जमा करते थे। गायकों के खानवीन गुण की तलाश का शौक होता था। उन्हें अपने घरानों के बलावा और घरानों की रचनाओं तथा रागों की बंदिशों की खोज भी रहती थी। तोड़ी विलायत मल्हार कान्हेड़े के प्रकारों को एवं तरह-तरह बंदिशों की संग्रह को जमा करें। घरानेदार गायकी की उनकी सीधी उतार चढ़ाव की सपाट तानें और उसकी आवाज का तार सप्तक तक पहुंचाने का साहसी प्रयत्न उनकी भावभंगी उनका व्यक्तित्व सम्बोधन उनकी उत्सुकता उनका साहजिक ये सब विशेष तायें थीं।

निसार हुसैन सां :

फिदा हुसैन सां के सुपुत्र थे। पिता से ही शिक्षा मिली।

इनकी गाने की विशेषता यह थी कि इनकी तान बहुत सुरीली है। तीसरे सप्तक तक जाती थी। यह तराना भी तैयार करते थे।

सहारनपुर घराना

सहारनपुर का घराना

गुलामत की सां और गुलाम जाकिर सां :

ये दोनों बल्ला सां के सुपुत्र थे। इन दोनों ने संगीत शिक्षा अपने पिता से पाई। ये होरी ध्रुप सब अच्छा गाते थे। इनके कुछ भाई और भी थे जिनके नाम हैं गुलाम वाजम, गुलाम कासिम, गुलाम जामिन। ये लोग भी अच्छे गवैयाँ में गिने जाते थे। ग्वालियर, जयपुर, कलबर के दरबारों में ये बिस्ते हुए थे।

बन्देबली सां :

गुलाम जाकिर के पुत्र थे। इन्होंने अपने पिता और चाचा से संगीत सीखा। बीन बजाने में उज्जकोटि की श्रेष्ठता हासिल की।

बहराम सां :

ये इमानबख्त के पुत्र थे। संगीत शिक्षा इन्हें अपने पिता एवं खान्दानी बुजुर्गों से मिली। यह जयपुर नरेश महाराज रामसिंह के दरबार में नियुक्त हो गये। उस समय दरबार में मुबारक बली सां, कब्बाल बच्चे, राजब बली सां, इमरत सेन, धग्धे कुदाबख्त, हैदरबख्त, सदरुद्दीन सां आदि संगीतज्ञ मौजूद थे। दरबार में दूर-दूर से बड़े-बड़े संगीत के पण्डित आते और सां साहब के संगीत पर प्रसन्न होते।

बहराम सां के बहुत से शार्गिद थे जिन्हें यह सिखाते थे। उनमें कुछ का नाम है शीकीबाई, फरीद सां, मौलाबख्त सांसड़े बाछे, मियां काछू पटियाळा बाछे।

जाकिरुद्दीन सां और बल्लाबन्दे सां :

ये दोनों सौ भाई थे और बहराम सां के भाई हैदर सां के पोते और

मुहम्मद जान सां के सुपुत्र थे। इन्होंने अपनी बुजुर्गों से होरी ध्रुप की शिक्षा पाई एवं संगीतशास्त्र की जानकारी हासिल की। बहराम सां ने इन होनहार बच्चों को मियां वालम सेन का शिष्य करार दिया था। जहां इन दोनों को बालाप की तालीम मिली। दोनों भाइयों ने बड़ी लगन से संगीत का अभ्यास किया। १९१५ में महाराज सियाजाराब बायकबाड़ ने इन्हें कान्फ्रेंस में बड़ौदा बुलाया। इसी कान्फ्रेंस में पण्डित देवल और मिस्टर कलीमेंट एक हारमोनियम तैयार करके लाये थे और उनका दावा था कि इस हारमोनियम में सब श्रुतियां निकल सकती हैं। इन दोनों भाइयों ने यह सिद्ध कर दिया था कि यह बात गलत है और गाकर बताया कि श्रुतियां सिर्फ गायक के गले से ही उठा हो सकती है। हारमोनियम में वह सामर्थ्य नहीं। अन्त में कलीमेंट को मानना पड़ा। सन् १९२५ में लखनऊ में एक वसिष्ठ भारतीय संगीत सम्मेलन हुआ जिसके संयोजक थे पण्डित भातखण्डे और सरदार राजा नवाब कली बां। बाकिरुद्दीन सां के सुपुत्र जियाउद्दीन बां को भी अच्छी शिक्षा मिली थी। बल्लाबन्दे के चार लड़के थे—बसीरुद्दीन सां, रहीमुद्दीन सां, इमातुद्दीन सां, हुसैनुद्दीन सां। ये चारों लड़के गुणी थे।

इनायत सां :

इनायत सां बहराम सां के पुत्र सबाब कली सां उनके सद्गुरु सां के पुत्र थे। इन्हें भी संगीतशास्त्र पर पूरा अधिकार था। इनकी वक्ता रचनाएं पाई जाती हैं। इनके सुपुत्र रियाजुद्दीन सां ने भी इनके फजिन्हां पर चलकर संगीतशास्त्र में सुब उन्नति की।

बसीरुद्दीन :

ये बल्लाबन्दे सां के सबसे बड़े पुत्र थे। संगीत शिक्षा इन्हें अपनी पिताजी से मिली। इनकी ध्रुप होरी की गायकी और बालाप की तरकीब बहुत ही प्रभाव डालती थी।

रहीमुद्दीन सां :

ये बल्लाबन्दे सां के दूसरे पुत्र हैं। इनको बालाप, होरी और ध्रुप

की गायकी प्रिय थी । इनसे सरला देवी ने भारतीय एवं यूरोपीय संगीत की शिक्षा पाई थी । कवीन्द्र क्लराज बादक थे एवं कनाईलाल हेगरी के शिष्य थे ।

दिनेन्द्रनाथ रवीन्द्र संगीत से सुयोग्य स्वर लिपिकार एवं इस राज बादक थे ।

कल्याणी ने इफ्कार हुसैन और उनके पुत्र इनायत हुसैन सां से सितार की शिक्षा पाई ।

स्वर लिपियाँ

परिशिष्ट-एक

(क) ग्वालियर घराने की अप्रकाशित चीजें स्वरांकन सहित

(धीयुत बालासाहब पूछवाले जी से प्राप्त)

राग हम्मीर

ताल-तिलवाड़ा

स्वायी

बड़ा कयाल

घ घ म	नि		
निनि (प) ग म	घ — —	नि घ सां रें	सां नि घ प
पिऽ या ह म	जा ऽ ऽ न	आ ऽ ज ऽ	नों ऽ ऽ द
३	X	2	०
प ऽ ऽ ऽ	घ ऽ प प	मं ऽ म रे	सा रे रें सा
ह स र स	स ब पै है	चा ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ नी ऽ
3	X	2	०

अन्तरा

सां प सां घां	सां सां रें सां	घ घ सां रें	सां नि घ प
ऽ मे ह रे	की बा ऽ त	स ब ही पे	है चा ऽ ने
3	X	2	०
प सां म	मं रें सां रें सां	प निघ सां नि	रें सां नि घ प
ऽ दू ऽ ऽ	ऽ र क ऽ रो	दा ऽ ऽ	ऽ ली ऽ ऽ द
3	X	2	०

राग हिडोल

ताल-तिलवाड़ा

स्वायी

बड़ा कयाल

मं मं घ सां	मं मं — गमं	ग — सा —	घ सा ग सा
ला ऽ ख ब	र सऽ — ऽ	जी — यो —	सु ख र हो
3	X	2	०

अन्तरा

सां नि ष नि	सां — — —	सां — सां —	सां — — नि
र प ऽ र	रे ऽ ऽ ऽ	खो ऽ ज ऽ	रा ऽ ऽ ग
3	X	2	•
सां नि ष नि	सां — (सां) —	घ प (म) —	ग — — ग
य री ऽ या	भा ऽ ऽ ऽ	री ऽ म ऽ	सा ऽ ऽ न
3	X	2	•
नि नि नि	नि — प —	म सां	सां — — सां
घ घ — घ	न ऽ री ऽ	प प घ नि	ना ऽ ऽ क
इ रे ऽ वु	X	ह म से ऽ	•
3	X	2	•
मं	घ — नि प	म	ग रे
रें सां — सां	का ऽ ऽ ऽ	प — घ —	म — ग, ग
रो म ऽ र	X	ऽ ऽ ऽ ऽ	ई ऽ ऽ, अ
3	X	2	•

राग श्याम कल्याण

ताल-सप्तताम	स्थायी	तराना
नि नि	प म प	सा नि सा
घ घ	दी ऽ ऽ	दी ऽ ऽ
रा रा	2	3
X	•	•
नि प	सा म रे	म रे सा
रे रे	ना — त	दा — नी
X	2	3
•	•	•

अन्तरा

प 'य	सां सां सां	सां सां	रें सां सां
ना दिर	ना दिर दिर	तुं दिर	तुं दिर दिर
X	2	•	3

सां — दीं ऽ ×	नि सां रें रें दीं ऽ त 2	सां (सां) त र ०	सां घ — प दा ऽ नी 3
सां मं दीं ऽ ×	मं — रें दीं ऽ त 2	सां (सां) दा रे ०	सां घ — प दा ऽ नी 3
नि प दे रे ×	सा म रे ना ऽ त 2	म (प) दा रे ०	म रे सा दा ऽ नी 3

राग सरपरदा

(उस्ताद निसार हुसेन खाँ द्वारा रचित)

ताल त्रिताल

तराना

स्थायी

प घ — म ग तो ऽ म्त् न	ग म प प दिर दिर तुं न्द्रे 3	सांसां निघ नि घ ता ऽ ऽ ऽ ऽ ×	नि सां — रे ऽ ऽ ऽ 2
सां गं — तीं दीं ऽ दीं ०	— म ग — ऽ म्त् ना ऽ 3	म प — म त दा ऽ रे ×	ग रे सा सा ता रे दा नी 2
रे नि सा सा त दा ऽ नि	प नि नि सां ना दिर दिर तुं 3	नि सां नि नि द्रे द्रे द्रे द्रे ×	नि सां गं मं घि त्ला ऽ तुं 2
पं रें गं गं रें गंमं द्रे द्रे घि त्लां	पं मं गं रें ऽ तुं द्रे द्रे 3	रे सां निसां रें सां घि त्लां ऽ तुं ×	नि घ प प द्रे द्रे दा नी 2

अन्तरा

म
ल

ग म ग म प — — प प सांसां निघ नि सां — — प
 गा ऽ हे ऽ ता ऽ ऽ र हिच की ऽ ऽ ऽ का ऽ ऽ ख
 ० 3 X 2
 नि नि नि — रें रें सांनि घ नि सां — सां — (सां) घनि प प
 ब र जा ऽ ना ऽ ऽ की आ ऽ नी ऽ हैं ऽ ऽ ये
 ० 3 X 2
 पघ नि घ प ग प — म ग रे सा नि सा सा सा सा
 रे ऽ इ स दिल ऽ ऽ के स्टे ऽ श न प र ग म
 ० 3 2
 ग म प प नि — सां — मप निसां गें सांनि घप मग रेसा निसा
 की रे ऽ ल आ ऽ ती ऽ है ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
 ० 3 2

राग गौड़ मल्हार

ताल-त्रिताल

अष्टपदी

स्थायी

म म रे ग रे
 म (प) मग म ग ग (सा) — म ग म (प) म — गम —
 र म ते ऽ य मु ना ऽ पु लि न व ने ऽ ऽ ऽ
 ० 3 X 2
 म म रे प प प — मप घनि सां रें — सा निसां घ प मग ग
 बि ज यी मु रा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ री ऽ र घु ना ऽ
 ० 3 2

अन्तरा

प	म	सां	
म म प प	प प नि घ	नि नि सां —	सां सां सां —
स मु दि त	व द ने ऽ	र म णि ऽ	व द ने ऽ
०	3	X	2
नि	सां	नि	नि
सा — नि घ नि घ	नि सां सां —	सां (सां) — सां	घ — नि प
बु ऽ म्ब ऽ न ऽ	ब लि ता ऽ	ऽ ऽ ऽ घ	रे ऽ ऽ ऽ
०	3	X	2
प घ	नि प	ग	नि
सां सां नि नि	घ घ (म) ऽ म	ग रे म ग रे	सा रे सा ऽ सा
मृ ग म द	ति ल क ऽ म	लि ख ति स ऽ	पु ल क ऽ म
०	3	X	2
म रे प प	घ नि सां घ प	म ग म प घ — म	ग म म प प म म म ग —
मृ ग मि व	र ऽ ऽ ज नी	ऽ ऽ ऽ क	रे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
०	3	X	2

राग कामोद

ताल-त्रिताल

स्वायी

अष्टपदी

म	ग	म	न
रे प प प	घ — प, ग	म प म रे	सा रे सा, प
व म व द	शो — क, द	ल श य न	सा — रे, प्र
3	X	2	०
सां	घ प म प	घ प घ म	ग
म प घ नि सां			प म, रे सा
वि श रा ऽ ऽ	घे ऽ मा ऽ	घ व स मी	ऽ प, मि ह
3	X	2	०

सा (प) म रे प ष प रे सां सां — (प) म रे सा रे सा, म
 विलसकु च, कलश ऽ त र स हा ऽ रे, न.
 3 X 2 ०

अन्तरा

म नि नि सां नि
 प — प सां सां सां — रे सां सां ध सा रे सां ध प
 मं ऽ ऽ जु त र कुं ऽ ऽ ज त ल, के ऽ लि स द ने
 3 X 2 ०
 मं रे सां रे सां ध प प म ग सा रे
 विलसर ति र भ स ह सि त व रे सा — म
 3 X 2 ०

राग भिमोटी-टप्पा-त्रिताल पञ्जाबी

स्थायी

सा नि सा धनि सासा नि धनि पध सा धनि सासा नि धनि (प) ध सा—सा
 मि ल जा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ना ऽ वे शो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ री दा जो ऽ
 X 2
 रेगम ग—रेगमप गमपधनिध पमगरे सासारे नि ध
 ना ऽ ऽ वे ऽ मि ऽ ऽ या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ मि स
 ० 3

अन्तरा

ग—ग— गमपमगरेग गमप —म प म —ग ग
 जो ऽ तूं ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ च ल वा ऽ रि वे, मै ऽ भी च
 3 X

गमपगरेग गमपपमगरे गगरेसारेग रेग— प—गग, प—गमपघनिधपधम गमपधपमपमरेग

लूंSSSSS मैSSSSSS डाSSSSS मियांS औऽरच, लेऽ माSSSSSSई बाSSSSSS सा

2

°

साग रेम गप मग

✱ (सा)

SS SS SS मिल

जा

3

×

(ख) ग्वालियर घराने की प्रकाशित चीजें स्वरांकन सहित

राग बिहागडा—आडा चौताल (विलंबित)

स्थायी

म निध प म प गम ग — पध प ग म प धप सां निसां

प्याऽ री SS पग हूं S जैऽ सी प म हूं SS की SS

4

°

×

2

°

3

°

नि सां रे ध नि म ग म प
सां निसां निसां निसांरैसां नि ध प मप सा म म मप पध धनि

पा SS यऽ SS लऽ बाऽ जे SS ए मा S SS SS न

4

°

2

°

3

°

अन्तरा

म म म नि नि
पध प ग म प ध प सां — निसां सां सां — निसांरै—

जाऽ गे स ब ब्रि ज के लो S SS ग ओ S रSSS

4

°

×

2

°

3

°

सांनि घ प मप प (प) म ग म प घप सा — निसां

जाऽ ऽ गे ऽऽ अ ऽ रे ऽ ह टे ऽऽ ली ऽ ऽऽ

4 ० X 2 ० 3 ०

नि सां निसां निसां निसांरेसां नि घ प मप सा ग म मप पघ घनि

ने ऽऽ कऽ ऽऽऽ क ही ऽ ऽऽऽ ए मा ऽऽऽऽऽऽऽ न

4 ० X 2 ० 3

राग यमन टपस्याल ताल-तिलवाडा (विलंबित)

स्थायी

सा रे म नि नि प
गरीग निसारीग— (स) —घप— सासारीगम पमयमपघ

, तुमत्तो हो ऽऽऽऽ सा ऽ हेब ऽ जमा ऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽ

3 X

प घ
निघमघनिसां नि, घ
ऽऽऽऽऽऽऽऽ, ने

ग रीं सां
रीग मघ निरीगरीनिरीम म गंरी रीनि (प) री

बोली यामी ले ऽऽऽऽऽऽऽऽ ऽ है दर कऽ

2 •

सा सा नि घ
निसारीरीसासा निनि
रा ऽऽऽऽऽऽ ऽर

अन्तरा

मां रीनि (प) री —, ग म धनि निरीगंरीनिरीगंमं
 ह्री जेऽ ऽ, वा जेते ङा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

री सां
 गंरी रीनि (प) री
 ऽ रे है ध रत

सा सा नि ध सा म ध नि सां नि
 निसारिरीसासा निनि निरी गम धनि री सांसांरीगंरीसां निधपमगरीसासा
 ध्या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ न हज रत तूर क मा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ न

2

आचार्य नानु मइया द्वारा निर्मित अगणित बन्दिशों में अनोखी बंदिश प्रस्तुत प्रबन्ध राग मालकंस में निबद्ध है तथा इसमें नौ तालों का प्रयोग किया है।

प्रबन्ध

राग मालकंस

(नौ तालों का)

स्वायी

सां सां सां	नी ध्रु	म —	ध्रु नी ध्रु	म म म म	ताल-तीव्रा (मात्रा 7)
के श व	ना ऽ	रा ऽ ऽ	य ण गो	वि न्द वि ण्णु	
×	2	3	×	2 3	
गु गु	गु गु	म सा	सा सा	सा सा	ताल-सूलफाक्ता (मात्रा 10)
म ध्रु	मू द	ऽ न	त्रि वि	क म	
×	०	2	3	०	
ध्रु	— नी	सा म	— म	— म	ताल-मनहरन (मात्रा 9)
वा	ऽ म	न श्री	ऽ ध्रु	ऽ र	
×	2	०	3	०	
गु म	ध्रु — म	ध्रु नी	ध्रु म म		ताल-झंपा (मात्रा 10)
ऋ षी	के ऽ श	प दम	ना ऽ भ		
×	2	०	3		
सां नी	ध्रु म	गु म गु	म सा		ताल-अंगद (मात्रा 9)
दा मो	द र	श क र्ष	ऽ ण		
×	2	3	०		

अन्तरा

गु गु गु ध म ध ध नी सां नी सां सां सां सां

ताल-आडाचोताल
(मात्रा 14)

भा ध व वा सु दे व प्र धुं म्म अ नि ह द

X 2 3 4

ध नी ध सां नी गुं सां मं मं मं — मं

ताल-चोताल
(मात्रा 12)पू ऽ रु षो ऽ त्त म अ धो क्ष ऽ ज
० 2 3 4गुं मं गुं सां — सां ध नी ध ध ध नी — ध म म म सां — सां
ना ऽ र सि ऽ ह अ ऽ व्यु त ज ना ऽ दे न उ प्रे ऽ न्द
X 0 2 3 4 5 6 7ताल-सालमिष्ट
(मात्रा 20)

नी ध म गुं म सा

ताल-दादरा
(मात्रा 6)ह रि श्री कृ ऽ ण
X ०

राग मिर्यामल्लार तराना (ब्यालनामा) झूमरा (बिलंबित)

स्थायी

प म प सां प री री नि म
नि म, पप नि ध नि सां नि प म (म) री मरी पसां गुगु

ता ऽ, दर याऽ ऽ ऽ ऽ ऽ दो स्वारा दीऽ ऽ

3 X 2

री म री नि धम नि ध
म गु — म री सा नि सा सासा गुगु म (म) री सा सांसा नि नि — ध

त नों ऽ म्म त्रे ना ऽ ऽ तन नन ननु ऽ न दे ऽ ऽ ऽ ऽ

3 X 2

निंसा —, निंसा, निंसा, निंसा, निंसा, निंसा

रेना ५, ५ ५ ता ५, दर

3

अन्तरा

मं प सां प सां निं सां
पप निंघ निंसां निंघ निंघ निंसां — निंसां सां सांसां मं रीं

५ ५ द्वे द्वे तऽ नू ५ म तऽ नऽ देरे ५, ५ ५ ला तन दे रे
8 x 2 0

सां निंसां निं प (प) गृ गृ म (म) री सा सासा मं रीं

ना ५ तन न न न दे रे ५ ला नादे वू ५
8 x 2 0

सां निंसां सां सां (सां) घ निं प म प निंघ निं सां सांरीनिंसां घ

म्वे ५ ५ दे रे ना ५ ५ तन द्वे ५ द्वे त दा ५ रे ५ दा
3 x 2 0

निं प, निंसा, निंसा, निंसा, निंसा, निंसा

५ नी, ता ५, दर
3

निसा —, निसा, ^पनि ^मम, पप

रेना S, S S ता S, दर

3

अन्तरा

म प सां प सां नि सां
पप निघ नि सांसां निघ निघ निसां — निसां सां सांसां मं री

S S द्वे द्वे तऽ तू S म तऽ नऽ देरे S, S S न्ना तन दे रे
8 X 2 0

सां निसां ^पनि ^{म म री}प (प) गृ गृ म (म) री सा सासा मं री

ना S तन न न न दे रे S न्ना नादे तू S
8 X 2 0

सां निसां सां सां (सां) घ नि ^{नि}प म प निघ नि सां नि सां नि
सांरीनिसां घ

म्भे S S दे रे ना S S तन द्वे S द्वे त दा S रे S दा
3 X 2 0

^पनि ^पप, ^पनि ^मम, पप

S नी, ता S, दर
3

राग बहार अष्टपदी-त्रिताल (मध्यम)

स्थायी

नि सां — नि (सां) — नि — ध नि सां (सां) नि ध नि सां
 ये चा ऽ रु शी ऽ ले ऽ ऽ ऽ रा ऽ धे ऽ ऽ, प्रि
 3 X 2 •

नि सां — नि (सां) — नि ध नि प प म म नि प म ग
 ये चा रु शी ऽ ले ऽ ऽ ऽ मु ञ् च म हि मा
 3 X 2 •

— म प म ग म प ध नि सां (सां) — नि ध निनि, सां
 ऽ न म नि दा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ न ऽ ऽ, प्रि

अन्तरा

म ग म ध नि सां — सां सां — सां नि सां रीं
 ऽ ऽ स प ति म द ना ऽ न लो ऽ द ह ति म
 X 2 • 3

सां नि सां (सां) नि ध ध गं — मं रीं सां रीं नि सां नि प
 म मा ऽ न स ऽ दे ऽ हि मु ख क म ल म धु
 X 2 • 3

म
 ग म प ध नि सां (सां) — नि ध निनि, सां नि सां — नि
 पा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ न ऽ ऽ, प्रि ये चा ऽ रु
 X 2 • 3

अन्तरा-2

ग
 म म नि घ नि सां सां नि सां सां नि — नि सां री सां नि
 व द सि य दि कि ऽ न चि द पि द ऽ न त रु चि को
 X 2 0 3

सां (सां) नि घ प म नि प म नि प म म म
 ऽ मु दी ऽ ह र ति द र ति मि र गु म नि घ
 X 2 0 3

म
 नि सां सां ग म नि घ नि सां — सां सां — सां नि सां री
 र ऽ म स्फुर द घ र सी ऽ घ वे ऽ त व व द
 2 0 3

मं मं प
 सां नि सां (सां) नि घ गु गु मं री सां सां — नि प नि प
 न च ऽ न्द्र मा ऽ रो ऽ च य ति लो ऽ व न च ऽ
 X 2 0 3

घ
 गु म प घ नि सां (सां) — नि घ नि नि सां नि सां — नि
 को ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र ऽ ऽ म प्रि ये च ऽ रु
 X 2 3

राग अमावस्य-टप्पा पंजाबी त्रिताल

स्थायी

मप नि
 गमप — घ घ घ प म ग म घ घ नि सां सां सां नि घ नि — घ —
 ऽ कमला ऽ तु सां ऽ ऽ ऽ ऽ दे जा ऽ ऽ ऽ ना ऽ ऽ ऽ ऽ बे ऽ
 3

प घ ग री म री
 निनिधप ध (म) ग — ममगग पपमगमग सा — सा
 SSSS S मा ही S अ SSS SSSSSS या SSR
 2 ०

गमगम पसां —

दरदिमे बिर SS

रीसांनिधपमप सां प — घ — घघपमगम घ
 हुSSSSS दि लो का S तू S सांSSSSदे जा
 3 X

अन्तरा

नि सां
 म — धनिमांसांनिध पधनिसां — नि सां निसांरीनि सां निनिसां—
 SS मा , वेSSSSS SSSS S तू जा SSS नत जा नगुमा S
 3 X

म घ प म
 निसांरीसांनिसां निध निनिध,घप,पम गम — गगम—गमपधनिसांनि सां
 नी SSSSSS डा S SSS, SS, SS ङ S S S इष्ककS रे SSSS न्दा S नी
 2 ०

म घ
 निनिध,पधनिसां
 SSS, SSS

री प
 रीसांरी — गंरीनांनिध, निरें रीमांनिधपम—प घघपमगम घ
 हमलाS जा SSSS, कम ला SSSSSS तू सांSSSSदे जा
 3 X

१-राग दरवारीकान्हड़ा-भूमरा (विलंबित)

रचयिता स्व० जहूर खां खुर्जेवाले, 'रामदास जी

स्थायी

मारे ^{रे} नि-सा-^{नि} रे--सा ^म गु - रेसा ^{नि} धु - नि
 गS ^रSSS ^{SSSS} S S बन की S S

- प ^म प ^प सा - ^{सारेसा} गगरेरेसानिसा ^{मा} रेरे ^म गु - -
 S S SS जि ये S, ^{SSSSSSSS} गुन को S S

रेसा ^{नि} रे गु सा, सा सा ^{रेरेसानिसा-} निसारे,रेसा
 धन को S S, औ र ^{जोSSSS} SSS,बन

नि ^प नि ^प नि सा ^{नि} सा सा मा. ^{रेनिमा}
 को S S S, ये S सौं S S प त. SSS

मा म
 रेरे गु - रेसा ^{रे गु सा}
 मव है S दिन चा S र

अन्तरा

म प नि - सां नि नरें सां नि सां
 ग न वा S S S S म की. माSS.SSSS न
 x

निसारें रें सां - निसारें, रेंसां नि - नि प. म प
 मSS नो S S SSS, हS र उ S S. ए. क

न सां - नि प, म प प नि निपमपनि गु -
 न मे S न हीं. वा S रं SSSSSS वा S

रेमा रे गु मा
 SS उ S र

१-राग धानी-त्रिताल

[रचयिता काले खाँ मथुरा वाले]

स्थायी

प	म	नि	प	सां	नि	प	म	गु	रे	नि	सा	गु	-	-	म
नो	रे	स	र	से	ढ	र	क	ग	ई	ग	ग	री	S	S	म
२				०				३				X			
प	गु	-	म	प	-	म	-	प	नि	-	नि	नि	-	सां	सां
र	स	S	स	खी	S	ऐ	S	सो	छै	S	ल	गै	S	ल	मां
२				०				३				X			
-	सां	नि	-	सां	-	नि	सां	रें	रें	सां	सां	नि	प	म	प
S	हिं	आ	S	डो	S	वे	रे	वे	रे	भ	क	भो	री	रो	के
२				०				३				X			
गु	-	सा	-	नि	सा	गु	म	प	प	नि	प	-	गु	-	सा
दो	S	के	S	का	हु	को	वे	जा	ने	ना	पे	S	मा	S	ने
२				०				३				X			

अन्तरा

प	प	प	प	प	म	गु	म	प	नि	नि	नि	-	सां	सां	-
ज	ल	ज	म	ना	S	भ	र	न	ग	ई	धा	S	म	सों	S
X				२				०				३			

सां नि सां रें सां नि प म नि नि प म गु गु - सा

व्री ऽ च ड ग र ठ रो न ट व र अ रे ऽ ल
× २ ० ३

मा रे नि सा रे गु रे म प नि प म नि सां - रें

व र जो री क र त दे ख त स र स ना ऽ र
× २ ० ३

नि सां नि प

म ग री ऽ मोरे सर से
×

राग केदार

चीज

स्थायी:—मानले भरन ना देत पनघट पे नार इतनी बिनती मोरी ।

अंतरा:—हा हा खात तोरे पैयां परत हूँ ।

छाँड दे प्राण मोरा शरीर इतनी *बिनती मोरी ॥

स्वरांकन

ताल-त्रिताल

मध्यलय

स्थायी.

— प म प	ध — — प	मप धप म —	रे सा — सा
५ मा ५ न	ले ५ ५ ५	भ५ ग५ न ५	ना दे ५ त
३	×	३	०
सा सा म ग	प म ध प	ध नि मां रे	मां नि ध नि
प न घ ट	पे नी ५ ग	इ त नी वां	न ती मो ५
३	×	३	०
ध, प म प			
री, मा ५ न			
३			

अन्तरा.

प — प सां	मां मां मां मां	ध नि मां रे	मां नि ध प
हा ५ हा खा	५ त तो रे	पै ५ या प	ग त हूँ ५
०	३	३	३
गं मं रे सां	नि रे सां मां	ध नि मां मां	ध नि सां रे
छाँ ड दे "प्रा	५ न" मो रा	श ग ५ ग	इ त नी बी
०	३	३	३
मां नि ध नि	ध, प म प		
न ती मो ५	गं, मा ५ न		
०	३		

राग कामोद

चीज

स्थायी:—बेगुन गुन गाय रह्यो करतार ।

तारन तार तू करतार ॥ १

अन्तरा:—विनोद अजीज है बेकम लाचार ।

तू है जग का निस्तार ॥

स्वरांकन

ताल—त्रिताल

मध्यलय

स्थायी.

सा

बे

म रे प म	ध - प प	ग म ध प	म रे सा -
गु न गु न	गा ऽ य र	ह्यो ऽ क र	ता ऽ र ऽ
३	×	२	०
रें - सां सां	सां ध प प	ग म ध प	म रे सा सा
ता ऽ र न	ता ऽ ऽ र	तू ऽ क र	ता ऽ र, बे
३	×	०	०

अन्तरा.

प प सां सां	सां - सां सां	सां ध सां रें	सां ध प प
वि नो द अ	जी ऽ ज है	बे क स ला	चा ऽ ऽ र
३	×	२	०
गं मं रें सां	सां रें सां ध	प ग म प	म रे सा, सा
तू ऽ है ऽ	ज ग का ऽ	ऽ ऽ नि ऽ	स्ता ऽ र, बे
३	०	०	०

[विनोद मीयां कृत]

गगन व्यानट

(३० विलायत हुसेन खाँ)

चीज

स्थायी:—भनन भनन भननननननननन वाजे विहुवा ।

वाजे पिया के मिलन को चली जात,

अपने मंदर सो आज आली ॥

अन्तरा:—पूजा करनी को निकसी घरसों अलबेली नार ।

चोकत इनायत बार बार ॥

स्वरंगकन

ताल-त्रिताल

मध्यलय

स्थायी.

सा प प सा	सा सा सा सा	रे रे ग रे	ग म पध प
भ न न भ	न न भ न	न न न न	न न नऽ न
×	२	०	३
म ग म रे	मा रे सा -	म ग म रे	सा रे सा -
वा ऽ ऽ जे	वि लु वा ऽ	वा ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ जे ऽ
×	२	०	३
सा सा म ग	प प प -	प धनि सां ध	नि प पध प
पि या के मि	ल न को ऽ	च लीऽ ऽ जा	ऽ त अऽ प
×	२	०	३
म ग म रे	ग म प -	म ग म रे	सा रे सा -
ने ऽ ऽ मं	द र मो ऽ	आ ऽ ऽ ज	आ ऽ ली ऽ
×	२	०	३

प - सां सां	सां सां सां -	ध नि सां रें	सां ध प -
पू ऽ जा क	र न को ऽ	नि क सी ऽ	घ र सों ऽ
×	२	०	३
प प प -	- - - -	रें ग म प	- प - प
अ ल वे ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ	ली ऽ ऽ ङ	ऽ ना ऽ र
×	२	०	३
गं मं रें सां	- सां सां -	ध प ग म	रें सा - सा
चों ऽ क त	ऽ ह ना ऽ	य त वा ऽ	र वा ऽ र
×	२	०	३

राग देसी

चीज

स्थायी:—थे म्हारे डेरे आजोजी महाराजा जी,
थे म्हारे डेरे आहुँ तो थारी टेल करेशां ॥

अंतरा—अगली बातें थे मई सन करो अदारंग,
रुडी रुडी बीन बजाजो जी ॥

ताल—त्रिताल	स्वरांकन	मध्यलय
	स्थायी.	
सा - रे म	गु रे - सा	सा - - -
थे ऽ ऽ म्हा	रे डे ऽ रे	आ ऽ ऽ ऽ
०	३	२
म - प -	- रे - म	प ध प मप
जी ऽ ऽ ऽ	मा ऽ हा	रा ऽ जा ऽ
०	३	२
रे सा रे म	गु रे सा सा	सा - - -
थे ऽ ऽ म्हा	रे डे ऽ रे	आ ऽ ऽ ऽ
०	३	२
प सां - सां	नि ध प प	मप धप गु -
थारी ऽ टे	ल ऽ क	रे ऽ ऽ शां ऽ
०	३	२
रे सा रे म	गु रे - सा	
थे ऽ ऽ म्हा	रे डे ऽ रे	
०	३	

अन्तरा.

			- - म म
			५ ५ अ ग
			२
प - सां -	- नि सां सां	सां - - -	- नि ध प
ली ५ वा ५	५ ५ ५ तें	थे ५ ५ ५	५ ५ म ई
०	३	×	२
सां सां - गुं	रें सां नि नि	- - नि नि	मां प, म प
स न ५ क	रो ५ अ दा	५ ५ ५ रं	५ ग, रु डी
०	३	×	२
ध नि सां सां	नि ध प प	म - प -	गु - रे गु
रु डी ५ वी	५ न ५ व	जा ५ जो ५	जी ५ ५ ५
०	३	×	२
रे सा रे म	गु रे - मा		
थे ५ ५ म्हा	रे डे ५ रे		
०	३		

करेसां=करेंगे

चीज में यद्यपि एक ही धैवत है, तो भी दोनों धैवत का प्रयोग करके इस चीज की सजावट होती है। पं० मिराशी बुवा ने इस चीज का दूसरा रूप दिया है, किन्तु यह रूप आगरा घराने के गायकों में मान्य है—श्रीर कृति अदरंग की मानी जाती है --पं० मिराशी बुवा ने मदारंग का नाम बताया है।

अन्तरा.

म	प	प	नि	नि	नि	सां	सां	सां	सां	सां	सां
व	ली	य	न	म	न	शा	हे	म	दां	ऽ	न
×		०		२		०		३		४	५
नि	सां	सां	गं	गं	गं	मं	—	गं	सां	नि	प
ता	ही	र	म	ऽ	न	सै	ऽ	य	दा	ऽ	ऽ
×		०		२		०		३		४	
प	म	ग	ग	म	म	प	म	ग	म	ग	मा
इ	मा	ऽ	म	म	न	ह	स	ऽ	ने	ऽ	न
×		०		२		०		३		४	
प	नि	सा	ग	—	म	प	प	—	नि	—	सां
दी	ऽ	न	म	ऽ	न	क	ल	ऽ	मा	ऽ	ऽ
×		०		२		०		३		४	
सां	नि	प	म	ग	ग	प	म	ग	सा	ग	सा
कि	ता	ऽ	व	म	न	कु	रा	ऽ	ऽ	ऽ	न
×		०		२		०		३		४	

‘मुजान’—हाजी मुजान खा—आगरा घराने के मूल व्यक्ति—कृत

नूर—तेज; पाक—पवित्र, नवाजी—पयगंबर, डमान—भरोसा, बलियन—
 दंष्ट्रपुरुष (?) शाहं मर्दान—मदं शाह जैसा; ताहीर—पवित्र; मैयदा—ब्राह्म
 फानिमा (जो इमाम हुसेन की माता थी, और मोहम्मद पयगंबर माहब
 की बेटी) । इमाम—धर्मगुरु, हमनेन=हमन और हुसेन (मुस्लिम धर्म के
 महान शहीद प्रवर्तक) दान—धर्म; कलमा—ध्यान मंत्र (?)

विभिन्न घरानों
के रिकार्ड नं०

विभिन्न घरानों के गायकों के कुछ प्रसिद्ध रिकार्ड

पटियाला घराने के बड़े गुलाम अली खाँ:-

<u>राग</u>	<u>रिकार्ड नं०</u>
पीछू मैरवी	५०४६
बहारे	म० ८८६
देस, भीमपलासी	५०५४
मालकंस, परज	वी०ई० ५०४८
दरबारी कामोद	नं० ३६७०५
बढ़ाना	वी ई० ५०५१
गुर्जरी तोड़ी, देस	३६५६५
कैवेन्सी, केदार	नं० ३६३४१
मुल्तानी, काफी	आर०एन०एन० २६३१६

आगरा घराने के उ० फेयाज खाँ:-

रामकली	एन० ३६०८०
काफी	एच० ७६३
पूर्वी	एच० १३३१
ललित	८६१
मैरवी	३६६१४
मैरवी	म० ३५५
दरबारी	म० ११५६

ओमकार नाथ ठाकुर

<u>रागे</u>	<u>रिकार्ड नं०</u>
शुद्ध कल्याण	जी०ई० ३१७७
शुद्ध नट	वी०ई० ५०६२
सुघरई	वी०ई० १०१४
तोड़ी	वी०ई० १०१६
शुद्धकल्याण	आर०एन०जी०ई० ३११७
मालकोस	वी०ई०एक्स० २७०-२७१
मुलतानी	वी०ई०एक्स० २०१
शुद्ध नट	५६६२
चम्पक देसकार	१०१३
देसी तोड़ी	३१८७
सुघरई नीलाम्बरी	१०१४
त तोड़ी	१०१६

अल्लादिया खाँ के घराने में केसरबाई केकर:-

माँड	पी० १०७३१
भैरवी होरी	१०७३२
शंकरा	१०७३४
मुलतानी	१०७३५
भैरवी	१०७४०
पूरिया धनाधी	पी० १०७३५

मोधूबाई कुडीकर

सूदा	जी०ई० ३२००
------	------------

किराना घराने के अब्दुल करीम साँ:-

<u>राग़े</u>	<u>रिकार्ड नं०</u>
सरपरदा	वी०ई०एक्स० २६२
सर परदा	२५५
नारी बहार	२५६
मालक्स	२६३-२६७
वसन्त	वी०ई०एक्स० २५१
मिभ्रजंगला	वी०ई०एक्स० २५४
आमोगी कान्हड़ा	२६५
सावेरी	२५३
आनन्द मेरवी	वी०ई०एक्स० २५४
शुद्ध पीलू	२६०
दरबारी	जी०ई० १७५०५
गुजरी तोड़ी	२६४

डी०बी० पलुस्कर:-

हमीर	ए० ८८१००
तिलक कामोद	जी०ई० ३४०५
हमीर	जी०ई० ३०२६१
भियाँ मल्हार	एन० ३५२८६
विलासखानी तोड़ी	जी०ई० ३४५८
विभाण	एन० ३६५१८
श्री	एन० ३२१५५

सहायक सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

१- बाणरा घराना	:	रमणलाल मेहता
२- बाळापिनी	:	वामनराव देशपांडे
३- अध्यात्म तत्त्वसुधा	:	विनोबा भावे
४- अध्यात्म रामायण	:	डा० चन्द्रमा पाण्डेय
५- बात्मपुराण	:	शंकरानन्द
६- कृष्ण पुस्तक मलिका	:	श्री भास्करण्डे
		(भाग २-३-४-५-६)
७- चतुर्दशी प्रकाशिका	:	पं० व्यंकटमुनि
८- नाट्यशास्त्र	:	भरत
९- नाट्य रूप	:	प्रेमलता शर्मा
१०- नारदीय शिखा	:	नारदमुनि
११- निबन्ध संगीत	:	लक्ष्मीनारायण गंग
१२- प्रणव भारती	:	पं० बाँकारनाथ ठाकुर
१३- प्राचीन भारत में संगीत	:	डा० धर्मावती श्रीवास्तव
१४- परमतत्त्व मीमांसा	:	श्रीकृष्ण जोशी
१५- वृहद्देशी	:	माता
१६- वेदान्त दर्शन	:	डा० पाल डायसन
१७- विवेकानन्द साहित्य	:	द्वितीय अष्टम व नवम खण्ड
१८- वाग्येकार	:	बाँकारनाथ ठाकुर
१९- ब्रह्मतत्त्व दर्शन	:	रामप्रसाद शर्मा
२०- भरत भाष्य	:	नाट्यैव
२१- भारतीय संगीत का इतिहास	:	डा० उमेश जोशी
२२- भारतीय दर्शन के मूलतत्त्व	:	डा० रामनाथ शर्मा
२३- भारतीय दर्शनों में बात्मा	:	गिरिधर शर्मा
२४- मुसलमान और भारतीय संगीतः	:	बाबाय बृहस्पति

२५- भारतीय संगीत का इतिहास :	डा० परांजपे
२६- भारतीय संगीत का इतिहास :	श्री उमेश जोशी
२७- भारतीय संगीत वाद्य :	डा० लालमणि मिश्र
२८- भारत का संगीत सिद्धान्त :	डा० बृहस्पति
२९- पातञ्जले संगीतशास्त्र :	पं० पातञ्जले
(चारों भाग)	
३०- भारतीय संगीत कोष :	उपलब्ध सभी
३१- भारत का इतिहास :	थापर, रोमिला
	(हिन्दी संस्करण राजकमल प्रकाशन)
३२- राग कोष :	ज्ञान भारती प्रकाशन
३३- राग कल्पद्रुम :	कृष्णानन्द व्यास
३४- राग अनेस :	बोकारनाथ ठाकुर
३५- राग विज्ञान ?	विनायक राव पटवर्धन
३६- रस सिद्धान्त :	डा० प्रेमलता शर्मा
३७- राग अनुराग :	पं० रविशंकर
३८- रसमंजरी :	भानु मिश्र
३९- राग तरंगिणी :	लोचन पण्डित
४०- राग विबोध :	सोमनाथ
४१- साहित्यरत्न :	डा० लक्ष्मीनारायण गणेश त्रिवारी
४२- संगीत निबन्ध :	रामचन्द्र संगीतालप
	म्बालियर १९७३
४३- संगीत में अनुसंधान की समस्याएं	डा० सुभद्रा चौधरी
और क्षेत्र	
४४- संगीत बोध :	हिन्दी ग्रन्थ अकादमी
४५- संगीत शास्त्र :	शास्त्री के० वासुदेव
४६- संगीत मासिक पत्रिका :	हाथरस
४७- संगीतशास्त्र :	क्षेत्रमोहन गोस्वामी
४८- संगीतांजली ?	पं० बोकारनाथ ठाकुर

४६- संगीतरत्नाकर	:	शङ्खदेव
५०- संगीतराज	:	कुम्भाराणा
५१- संगीत दपण	:	दामोदर
५२- संगीतशास्त्र	:	पं० विष्णुनारायण भातखण्डे
५३- सरस संगीत	:	डा० प्रदीपकुमार दीक्षित
५४- संगीत और विज्ञान	:	
५५- संगीत और मनोविज्ञान	:	
५६- संगीत और मनोविज्ञान	:	डा० एच० पी० कृष्णराव
५७- संगीत चिन्तामणि	?	श्रीमती सुलोचना चतुर्वेदी
५८-		

संगीत पद्धतियों का तुलनात्मक अध्ययन

५८८ संगीत राज	:	डा० प्रेमलता शर्मा
५९- स्वर राग विकास में बाधों का बोधान	:	डा० इन्द्राणि चक्रवर्ती
६०- स्वर श्रुति शास्त्र (दोनों भाग)		फिरोज फ़ारमजी
६१- संगीत बोध	:	डा० परांजपे
६२- संगीत मासिक पत्रिका	:	संगीत कार्यालय हाथरस
६३- संगीत पारिजात	:	पं० बहोबल
६४- संगीत सारामृत	:	तुलाजीराव
६५- सद्गुण चन्द्रोदय	:	पुण्डरीक विट्ठल
६६- संगीत कल्पद्रुम	:	श्री कृष्णानन्द व्यास
६७- संगीत चिन्तामणि	:	बाबाय बृहस्पति
६८- संगीतज्ञों के संस्मरण	:	विलायत हुसैन खां
६९- संगीत कलाविधर	:	फारुखी १९६६, १९२१, १९५५ अंक
७०- दर्शन और संगीत	:	डा० सान्याल
७१- धर्म का दर्शन एवं मनोविज्ञान	:	डा० रामानाथ शर्मा
७२- ध्वनि और संगीत	:	प्रो० ललितकिशोरसिंह

The University Library

ALLAHABAD

Accession No.....561404
Call No.....3774-10
Presented by.....5732